NAVKA I SZTVKA

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1 7 96077 0

ST. WITKIEWICZ

MATEJKO

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/matejko00witk

MATEJKO

Wydawnictwo
Towarzystwa Nauczycieli szkół wyższych we Lwowie

NAUKA I SZTUKA

TOM IX.

Matejko

Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa E. Wende i Spółka

MATEJKO

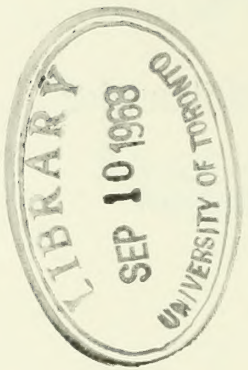
napisał

Stanisław Witkiewicz

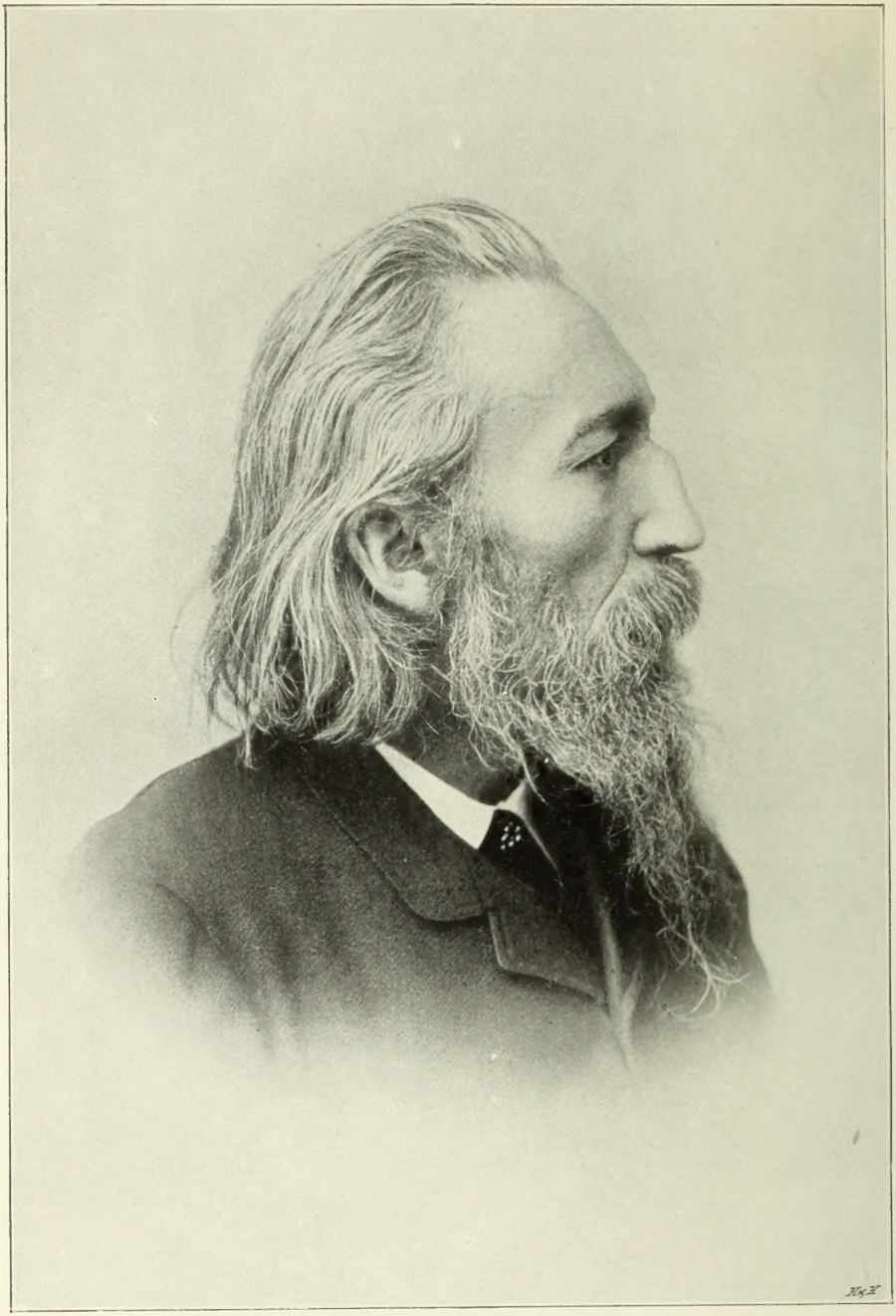
z 275 ilustracyami

Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa. E. Wende i Spółka

ND
699
M3W5



KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI
ILUSTRACYE BARWNE ODBITO W DRUKARNI J. KNAPPA W PRADZE
MEZZOTINTY Z ZAKŁADU J. LÖWIEGO W WIEDNIU.



Jan Matejko według fotografii Miena.

Jan Matejko. Portret własny. (Fot. J. Mien.)

Fot. J. Golcz

«Kazanie Skargi.» I. Skarga.

1. Z szkiców do polichromii kościoła Maryackiego. (Fot. Szubert.)

JAN MATEJKO.

(1838—1893)

I.

Katedra, symfonia, posąg, poemat, teatr, tragedya, obraz — oto szereg zjawisk i rzeczy, których zewnętrzna postać jest tak różną, jak są różne ich nazwy, które jednak zaliczają się do tej samej kategoryi objawów ludzkiego życia i objęte są wspólnem imieniem Sztuki. Między masą materyi, zużytej na budowę egipskiej świątyni, miejscem stale przez nią zajmowanem w przestrzeni i jej trwałością w czasie, a symfonią, która jest tylko chwilowem zjawiskiem, wstrząśnieniem cząstek materyi, uderzających o narządy słuchowe; między dotykalnością posągu a czarnemi znaczkami wyrażającemi symbole słów, które stanowią poemat; między płaszczyzną obrazu, dającą tylko złudzenie rzeczywistości, a rzeczywistością teatralnego przedstawienia; między tragedyą napisaną, a tragedyą odegraną leżą takie przepaście zewnętrznych różnic, że z trudem tylko między temi zjawiskami można znaleźć jakieś podobieństwo, a jednak każdy człowiek, nie zastanawiając się ani chwili nad teoretycznem uzasadnieniem ich tożsamości, bez wahania ją uznaje, na zasadzie tylko tych wrażeń, które od nich odbiera, lub, jeżeli sam jest twórcą, na zasadzie tożsamości sił psychicznych, które służą do dokonania twórczego czynu, w zakresie każdego z tych Sztuki odłamów. I w tych właśnie wrażeniach

i identyczności sił psychicznych, tworzących sztukę, leży i tożsamość różnych jej przejawów i istotna przyczyna, konieczność jej istnienia.

Są to wszystko zjawiska, wywołane wolą człowieka, nie istniejące poza jego czynem, mające wszystkie swoje przyczyny w jego duszy i których wszystkie skutki dotyczą też tej samej ludzkiej duszy. Zajmują one w życiu ludzkiem olbrzymie miejsce, nie będąc w żadnym związku z podstawowemi zagadnieniami, warunkującemi jego istnienie. Nie karmią go, nie grzeją, nie chronią przed wrogiemi siłami natury, ani przed drapieżnością zwierząt, ani przed zbrodniczością ludzką. Są zupełnie n i e u ż y t e c z n e — a są tak konieczne, że bez nich niema bezwzględnie ludzkiego istnienia. Człowiek bez sztuki żyć nie może, nie może, gdyż ona jest bezpośrednim, koniecznym tego życia przejawem, jego nieuniknionym skutkiem, jego rozszerzeniem, wzmożeniem, podnietą.

Koniecznością istot żywych jest nie tylko biernie istnieć, lecz żyć czynnie i u ś w i a d a m i a ć t o ż y c i e, uświadamiać chęć, zamysł, uświadamiać czyn, którym się ten zamysł spełnia, i skutki tego czynu — cel osiągnięty. Życie jest to szereg procesów fizyologicznych i psychologicznych, opartych o pewne warunki fizyczne, procesów, które są koniecznością, gdyż koniecznością jest funkcyonowanie każdego narządu, w którym tkwi potencyalna siła tych procesów, siła ciągle gotowa i ciągle dążąca do przejawienia się, siła ciągle z wytężeniem czekająca zewnętrznej podniety do wyzwolenia się. W świadomości tkwi pamięć istnienia tej siły i pamięć przebiegu jej wyzwalania się, tkwią wszystkie pierwiastki rozkoszy, jaką daje odczuwanie pragnienia i odczuwanie czynu, który je zaspakaja. W tej psychologii życia tkwią całkowicie wszystkie przyczyny i warunki istnienia sztuki. Jest ona wyzwoleniem energii psychicznej twórcy i staje się zewnętrzną podnietą wyzwolenia tej energii w widzu i słuchaczu. Czynności duszy nie można wstrzymać, jak nie można powstrzymać czynności mięśni, bez odczuwania przykrości a nawet bez szkody. Cały ten splot pierwotnych władz psychicznych, do nieskończoności rozrastający się w złożonych kombinacyach wrażeń, wzruszeń, uczuć, myśli, wyobrażeń i pamięci tych wrażeń, tych uczuć, myśli i wyobrażeń, cały ten ogromny świat zjawisk psychicznych, ciągle, bezustanku szarpie się w człowieku, żądając przejawienia się, żądając uświadomienia swego przejawu, żądając odczucia przebiegu po nerwach wszystkich tych drgnień siły, wyzwalającej się w czynie. Tej możności przejawienia się, możności uświadamiania siebie dostarcza sztuka w najwyższym stopniu, przy najmniejszem zużyciu energii psychicznej na opór zewnętrzny; w tem leży konieczna, powszechna jej potrzeba dla tych, którzy od niej odbierają wrażenia. Psychologia tych, co ją tworzą, jest odwrotna, jest ujawnieniem tego, co w ich świadomości nagromadza się, jako skutek wewnętrznych procesów psychicznych, których energia wyzwala się w akcie tworzenia się dzieła sztuki.

Nie uświadamiając, że tworzą sztukę, ludzie ciągle, w każdej chwili

2. »Kazanie Skargi«. II. Zygmunt III. (Fot. J. Golcz.)

3. »Kazanie Skargi«. III. Zygmunt III. (Fot. J. Golcz.)

4. »Kazanie Skargi«. IV. Anna Jagiellonka i Halszka Ostrogska. (Fot. J. Golcz.)

szukają możności spełnienia tej potrzeby duszy. Cóż robi najpospolitszy plotkarz, opowiadając anegdoty — jeżeli nie to samo, co czynią najwięksi poeci. Poziom tego, co on mówi, i sposób, w jaki to mówi, to jest względna wartość tego przejawienia się duszy, jest inna, ale istota zjawiska jest zupełnie ta sama. Jego umysł, uczucie, myśl, wyobraźnia są pobudzone, przepełnione energią psychiczną, którą on może wyzwolić, przejawić tylko słowami i oto szuka on kogoś, komuby to wypowiedział, szuka możności wyzwolenia tej energii, odczucia tego procesu i otrzymania wrażeń słuchowych od swego opowiadania, wrażeń, które są wzmocnieniem przyjemności opowiadania, ten zaś, który go słucha, uświadamia rozkosz powstawania w sobie wzruszeń, myśli, obrazów, uświadamia nagłe funkcyonowanie władz duszy, dynamiczny przejaw sił, które w nim tkwiły potencyalnie. Jeżeli to zjawisko psychologiczne przeniesiemy w sferę wyższą, w sferę sztuki, będziemy mieli zupełnie ten sam obraz czynności psychicznych, lecz innej wartości dla życia indywidualnego, wartości, którą określamy na podstawie

5. »Kazanie Skargi«. V. Jan Zamoyski. (Fot. J. Golcz.)

6. »Kazanie Skargi«. VI. Wolski. (Fot. J. Golcz.)

bardzo złożonych czynników. Żeby w tym plotkarzu, w ustroju jego umysłowości przeważała zdolność obrazowa, żeby jego energia psychiczna w sposób szczególny nie była skoordynowana z wymową, jako środkiem, warunkującym jej wyzwolenie, zamiast opowiadać musiałby on malować, rysować, musiałby ujawnić obraz wprost dla oczu, zamiast ujmowania go w słowa. Każdy, kto próbował władać różnymi sposobami przejawiania się, może doskonale uświa-

Kazanie Skargi (r. 1864.) (Fot. A. Szubert.)

7. »Kazanie Skargi«. VIII. Radziwiłł, Zebrzydowski, Stadnicki. (Fot. J. Golcz.)

domić proces przerzucania się myśli na drogi nerwowe, warunkujące wypowiedzenie się, pismem, mową lub obrazem i stwierdzić tożsamość pobudki i tożsamość wewnętrznej potrzeby, tożsamość sił psychicznych, których przejaw w ostatecznym wyniku dałby trzy dzieła sztuki tak bardzo różniące się zewnętrznemi cechami między sobą. Obserwacya zaś życia codziennego w każdej chwili dostarcza wymownego materyału faktów, objaśniających to zjawisko, — szczególniej obserwacya dzieci, tych istot, które wyzwolone z pod ucisku rzeczywistych wymagań życia, a obdarzone olbrzymią ruchliwością, pobudliwością władz psychicznych, ciągłym przypływem do nich świeżej energii, zużywają swoje istnienie na ciągłe tworzenie sztuki i ciągłe doznawanie od niej wrażeń. Najpodatniejszym, najłatwiej dającym się użyć materyałem tej sztuki jest własna ich istota i dzieci ciągle są aktorami i ciągle wytwarzają teatralne fikcye.

Ludzie potrzebujący wrażeń i wzruszeń, mający zdolność pamiętania ich przejścia przez duszę, lecz nie mający władzy wywoływania ich w sobie, ludzie ociężałej wyobraźni — są to ludzie, którzy się nudzą, którzy nie mogą pozostawać w samotności, którzy ciągle szukają zewnętrznych podniet, mogących im dać rozkosz uświadamiania życia duszy. Poziom tego życia bywa lichy i nizki, lub szczytny i wzniosły. Nie zmienia to istoty rzeczy: licha dusza jest tak samo żywa, jak i najdostojniejsza i tak samo potrzebuje przejawiać się i doznawać wrażeń — żyć, tak samo potrzebuje sztuki, sztuki takiej, jaką pojąć jest w stanie.

Konieczność tworzenia sztuki i doznawania od niej wrażeń uwarunkowana jest zatem nieodłącznemi, bezwzględnie koniecznemi potrzebami i właściwościami tego, co nazywamy ludzką duszą. Wszelkie roztrząsania nad użytecznością lub szkodliwością sztuki, nad tem, czy trzeba ją »pielęgnować«, czy też wypleniać, są czczemi i bezpłodnemi, ponieważ żadna siła nie jest w stanie usunąć sztuki z życia ludzkiego, dopóki człowiek jest i będzie sobą, istotą z pewnymi niezmiennymi, podstawowymi przymiotami.

Sztuka objawia się przy najniższym poziomie kultury, przy najsłabszym przebłysku świadomości i towarzyszy człowiekowi wszędzie i zawsze aż do najwyższych stanów uduchowienia, do jakich dotąd się podniósł. Jest z nim w epokach najpierwotniejszych rozwoju i jest z nim w chwilach ostatecznego rozkwitu cywilizacyi, wyczerpujących się w najwyższym, dla danej epoki, czynie twórczym. U ognisk istot, wyłupujących krzemiennemi ostrzami szpik z kości niedźwiedza jaskiniowego, i w blaskach słońc elektrycznych, zapalanych, dla przedłużenia życia, przez dzisiejszego człowieka, sztuka jest zawsze z ludźmi. Nie opuszcza ich ona w chwilach najwyższych uniesień duszy i nie lęka się ich zbrodniczych porywów. Sztuka nie zna etyki społecznej i nie daje się ująć w jej pęta, gdyż jest żywiołową koniecznością życia, bez względu na to, czy ono jest w tej, czy innej fazie uspołecznienia. Sztuka nie jest też zbytkiem, jest koniecznym chlebem duszy i bez jej udziału człowiek nie prawie nie może

8. Rodzina Matejki. (R. 1854.)

zdziałać, nie może od niej oderwać się ani w najcodzienniejszych, ani w najbardziej rozstrzygających sprawach życia.

Każdy z odłamów sztuki ma pewną szczególną sferę oddziaływania na duszę, lecz sfery te nie dają się ściśle odgraniczyć i każda ze sztuk wkracza na pole oddziaływania innej, wszystkie zaś razem obejmują całość objawów psychicznych i dostarczają wrażeń, wzruszeń, podniet, odpowiadających całkowitej możności tego, co człowiek jest w stanie przeżywać.

I ta ze sztuk, która najwszechstronniej, najbezpośredniej ogarnia wszystkie zmysły i przez nie świadomość ta daje najgłębsze, najsilniejsze wrażenia, najdotykalniejsze wzruszenia — wywołuje największe napięcie stanów psychicznych, największą radość życia. Sztuką taką jest teatr. Jest to synteza wszystkich środków sztuki i synteza jej oddziaływania na ludzką duszę. Bez wysiłku, bez trudu, bez rzeczywistego niebezpieczeństwa, bez wszystkiego tego, co w życiu utrudnia lub uniemożliwia doznawanie wrażeń, co jest groźnem dla bytu ludzkiego, widz i słuchacz przeżywa cały ogrom wrażeń i wzruszeń, do jakich tylko dusza ludzka jest zdolna, przeżywa, siedząc spokojnie w fotelu, uświadamiając tyle tylko z rzeczywistości, ile tego potrzeba, by wiedzieć, że jest świadkiem fikcyi, by nie uciec ze strachu, nie umrzeć z bólu, lub by się nie rzucić na scenę i nie zacząć żyć naprawdę, razem z fikcyjnemi postaciami, które się na niej ruszają. Ta siła wrażenia, ta doskonałość przeżytych wzruszeń jest przyczyną entuzyazmu, uwielbienia, wdzięczności, jaką widz czuje dla aktorów, którzy mu dali pełnię rozkoszy życia. W teatrze też widać najlepiej, jak ponad przepaściami społecznych przeciwieństw, różnic umysłowych i obyczajowych, ponad całą tą zewnętrzną powierzchnią sprzeczności, ludzie są jednacy. Od górnych pięter do parteru tłoczy się parotysięczny tłum, w którym są

9. Carowie Szujscy przed Zygmúntem III. (r. 1854). (Fot. A. Pawlikowski.)

wszystkie pierwiastki tej walki nieustannej, która wypełnia życie, tłum, w którym są wszystkie odmiany różnic indywidualnych i społecznych, i tłum ten posłuszny jest jednemu człowiekowi, który, tam, ze sceny, szarpie paroma tysiącami serc i mózgów, z bezwzględnym despotyzmem władając niemi i zmuszając do łez, do śmiechu, do strachu, do rozpaczy, do szału namiętnego uniesienia, do szczytów zachwytu. Ci ludzie, których wszystko dzieli w życiu, którzy nieraz są, poprostu, swymi wrogami nieprzejednanymi, którzy tu nawet miejscem, które zajmują, wskazują różnice swych społecznych stanowisk i przeznaczeń, ci ludzie czują jedno i to samo pod przemocą sztuki.

10. Wjazd Henryka Walezego do Krakowa (r. 1854.)
(Fot. A. Pawlikowski.)

Sztuka też, będąc takim silnym czynnikiem w życiu jednostkowej duszy, staje się również koniecznością życia zbiorowego, wyrazem duchu narodowego, tym krzykiem milionów dusz, jak M a r s y l i a n k a, jak każdy hymn, którym tłumy wyrażają jedność poruszeń dusz ludzkich, będących pod naporem jednakich zdarzeń.

Działanie jednej ze sztuk, poruszając duszę, wywołuje wstrząśnienie wszystkich jej władz i potrzebę wrażeń, które dają inne sztuki odłamy. Z muzycznych akordów wstają obrazy, jak z obrazów poematy, a z poematów sklepią się potężne łuki i dźwigają się w niebo strzeliste wieże, ponieważ wszystkie odłamy sztuki mają u podstawy jedną i tę samą ludzką duszę, niezgłębione morze jej życia.

Całość sztuki, dając pełnię objawów życia, daje też najistotniejszy obraz tego, jakim był dany naród i dana epoka jego bytu.

Polska dziewiętnastego wieku przejawiła się w zupełności w swojej sztuce. Nie możemy ściśle wyjaśnić, dlaczego naprzód przyszła poezya, a tuż za nią, a raczej współcześnie, muzyka, a dalej malarstwo, ale one przyszły

i skrystalizowały w sobie i wielkie dusze swoich twórców i skupiły wszystkie pierwiastki życia narodu, skupiły, wskutek olbrzymiego zakresu duszy ludzkiej, który objęły swoją wszechstronną twórczością.

Jakkolwiek głęboko i jakkolwiek szerokim kręgiem objęła poezya polska ludzką duszę, zupełnego jej wcielenia w sztukę by nie było, gdyby jednocześnie nad tem wszystkiem nie zerwała się muzyka Chopina. Przez nią to nad milczącemi kartami »Dziadów«, »Króla ducha«, »Irydyona« unosi się ich krzyk namiętnej żądzy walki, ich jęk rozpaczy, westchnienia ich tęsknoty i cisza ich beznadziejnych smutków. Cały wiek walk polskich kłębi się w rytmie i śpiewie poloneza A s d u r — muzyka ta, to głośne wypowiedzenie tego, co jest spisane w ciszy milczenia, a co powinno być hejnałem, wygranym nad Polską ze szczytu Tatr. I jakby na dopełnienie tego świata sztuki, dla zupełnego wcielenia weń duszy polskiej przychodzi malarstwo i to, co było przeczuwane, wyobrażane, co było słyszane, wciela w kształty i barwy i stawia przed oczami jasne, widne, bliskie, ujęte w trwałe, nie zmieniające się, nie znikające widzenia, narzucające się każdej wyobraźni i będące na wieki świadectwem istnienia Polski.

11. Domy drewniane w Wiśniczu.

Była chwila, kiedy świadomość narodowa jakby znikła ze znacznego obszaru społecznego życia i przejawiała się tylko w sztuce, jak przedtem w poezyi. Energia życia skierowała się do ogólno ludzkich zagadnień bytu, a ogłuszone klęskami pokolenia szły, bojąc się same własnej istoty, własnego imienia. Nam samym się zdawało, żeśmy umarli bez zmartwychpowstania, a inni, jedni zastanawiali się tylko nad tem, jak się urządzić na miejscu wyniesionego trupa, drudzy ledwie przypominali sobie imię, które niegdyś było imieniem tych, co szli w pierwszych szeregach,

12. Wit Stwosz jako dziecko (r. 1855).

walczących o lepszą przyszłość świata. Zdawało się już, że sprawy polskiej niema, są tylko miejscowe, administracyjne sprawy każdego z poszczególnych rządów na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. I w tej nocy polskość przejawiła się tylko w sztuce.

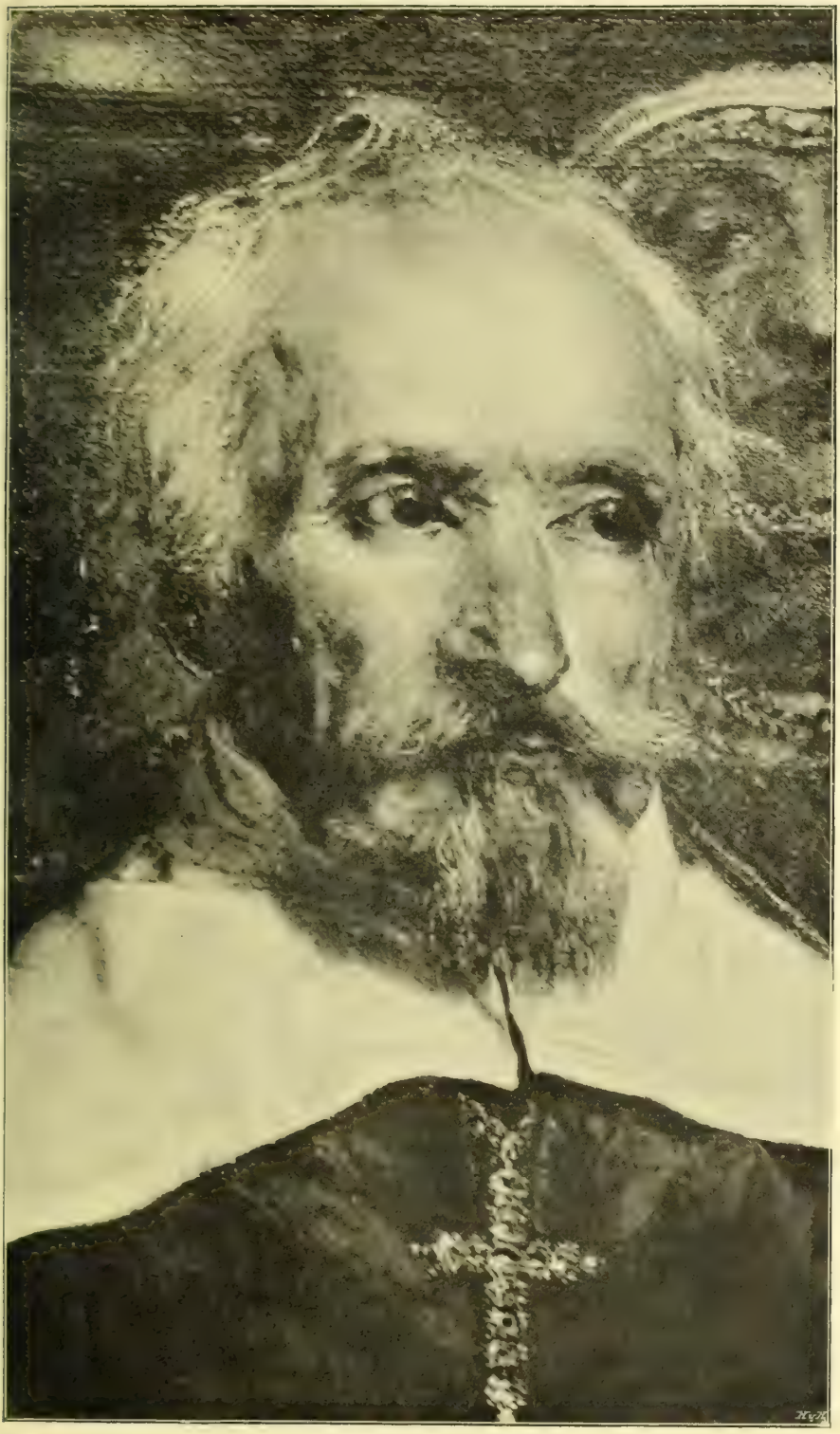
13. Biskup Bodzanta z Jankowa.
Rysunek ze starej pieczęci. (Fot. A. Pawlikowski.)

Po długich latach milczenia i zapomnienia, imię Polski zostało po raz pierwszy wypisane w rzędzie narodów żyjących, na międzynarodowej wystawie sztuki w Berlinie, w roku 1891. Trzeba to raz na zawsze pamiętać, myśląc o polskiej sztuce, i trzeba pamiętać, że pomiędzy tymi, co szli na czele tego ruchu, jednym z największych — jest Matejko.

II.

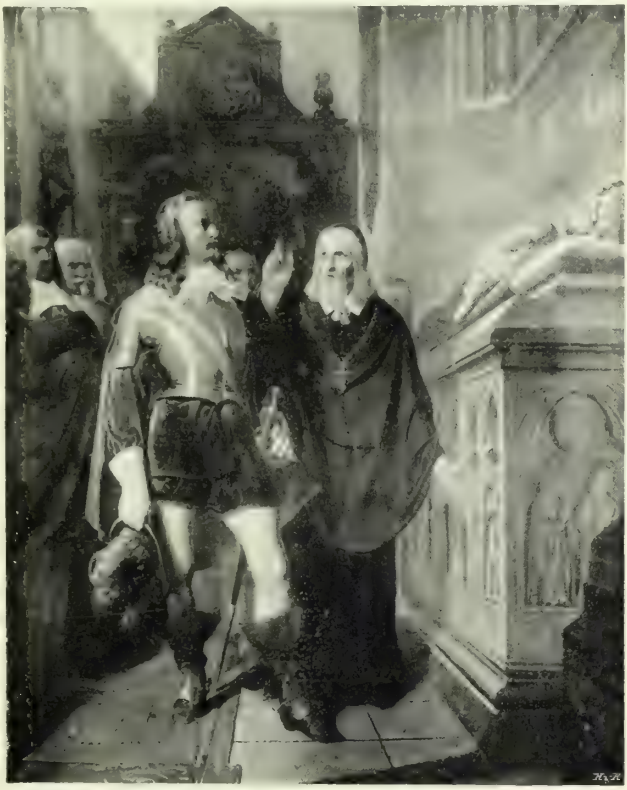
Historya życia artysty i historya jego dzieła nie zawsze są z sobą ściśle związane. Sztuka danego człowieka wyobraża niekiedy tylko jakąś część jego duszy, tylko jedną stronę jego uczucia i jego umysłowości i może dawać tylko jednostronne i ciasne o nim wyobrażenie. Inaczej jest z Matejką. Jego sztuka — to on sam, on się w tej sztuce wypowiedział do ostatka, do samego dna mocy swego uczucia, siły swojej myśli i siły czynu, życie jego zostało całkowicie przez nią pochłonięte i zużyte. Jest to tak dalece prawdą, że to, co ogólnikowo pisałem kiedyś o Matejce jedynie na podstawie znajomości jego dzieł, dziś, po przeczytaniu jego życiorysów, nie wywołuje potrzeby szczególnych zmian zasadniczych.

Rzecz oczywista, że dzieło artysty nie może powiedzieć o zewnętrznych zjawiskach jego życia, o dniach i latach jakichś zdarzeń, o jego stosunkach rodzinnych, majątkowych, towarzyskich, o tem całem materyalnem podłożu życia, które, acz wpływa na byt artysty, nie stanowi jednak niekiedy żadnej



Kazanie Skargi. VII. Wolski.

istotnej wartości w jego twórczości, która jest zależną od życia wewnętrznego, od przebiegu procesów psychicznych, uwarunkowanych pewnymi indywidualnymi przymiotami. One to stanowią najistotniejsze siły, które piętnują pewnym charakterem jego dzieło, wyznaczają drogi jego rozwoju i stanowią granice jego możności twórczej i o nich to mowi dzieło takiego człowieka, jak Matejko.



14. Karol Gustaw i Starowolski (r. 1858). (Fot. R. Huber.)

W życiu Polski jest on zjawiskiem nagłem, niespodzianem, bez poprzedników, bez zwiastunów. Wysunął się on na powierzchnię tego życia, jak z głębi oceanu wysuwa się wulkan, wysadzony przez nieznane bezpośrednio przyczyny.

Koniecznością ludzkiego umysłu jest poznawanie przyczyn, warunkujących powstawanie wszelkich najprostszych i najzawilszych zjawisk, i wobec świata sztuki myśl ludzka stoi ciągle, jak wobec najbardziej pociągającej, czarującej i drażniącej zagadki. Nie znalazłszy wyjaśnienia jej w estetyce metafizycznej, myśl z radością rzuciła się na teoryę sztuki, wyjaśniającą przyczyny jej powstawania i charakter jej dzieł wpływem, jaki na artystę wywiera współczesny mu stan społeczeństwa, wpływem środowiska na jednostkę. Teorya ta, tak nęcąca swoją wspólnością z ogólnemi podstawami przyrodniczego poznawania zjawisk życia, przeoczała fakt, że, jakkolwiek silnem i nieuchronnem jest ciśnienie środowiska na jednostkę, odczuwa je ona jednak tylko w pewien sposób, odpowiedni do swojej własnej, szczególnej psychicznej organizacyi. Z drugiej strony, samo odnalezienie tego, co z życia społecznego wpływa i jak wpływa na sam fakt powstania ruchu artystycznego i na cechy twórczości różnych artystów, jest bardzo trudne i nie daje się zredukować ani do tych czynników, które wskazywali najwięksi przedstawiciele teoryi środowiska, ani też do tego sposobu,

15. Stare domy w Wiśniczu.
(Według »Albumu« warszawskiego.)

w jaki zwykła krytyka literacka i artystyczna wyjaśnia przyczyny tych lub innych przejawów w twórczości artystycznej.

Szczególny urok miała teorya wpływów środowiska dla ludzi, którzy musieli walczyć z akademicznym klasycyzmem i mogli mu przeciwstawić tylko siebie, swoje jednostkowe, osobiste porywy i potrzeby. Teorya środowiska, dając naukowe i na tak szerokich podstawach oparte dowody konieczności istnienia w każdym czasie innej sztuki, stawała się potężnym sprzymierzeńcem w walce z niewolą raz na zawsze ustalonych prawideł twórczości, z drugiej zaś strony, stawała się rozstrzygającym czynnikiem wewnętrznych, myślowych walk artystów, którzy szukali teoretycznego uświadomienia i usprawiedliwienia siebie. Człowiek wieku dziewiętnastego dostawał prawo istnienia takie same, jak ci, którzy tworzyli kiedyś i w imię których usiłowano go zabić. I prawo to, w dodatku, było sformułowane w tak świetny, porywający sposób, jak to uczynił Hipolit Taine, który siłę swoich dowodów historycznych potęgował niezrównanym stylem, przenoszącym myśl nad przepaściami sprzeczności, jak skrzydła potężnego ptaka.

Zdawałoby się, że, jeżeli gdzie, to w twórczości Matejki znajduje się potężne, nie dające się zachwiać uzasadnienie teoryi środowiska. Urodzony w Krakowie, gdzie każda cegła muru, każdy kamień bruku mówi o przeszłości, gdzie głos jej zdaje się wołać z wież i krużganków, gdzie tragiczne i potężne widma dawnych czasów zdają się błądzić wśród współczesnego pospolitego tłumu w dzień biały, w Krakowie, gdzie stoją najświetniejsze pomniki chwały i potęgi i najstraszniejsze świadectwa niewoli, gdzie najświętsze relikwie narodu można widzieć własnemi oczami i dotykać własnemi rękami, gdzie od progu kościoła, od bramy zamkowej na duszę ludzką rzuca się, po prostu,

16. Studyum. Akwarela z r. 1856. (Fot. A. Pawlikowski.)

huragan, chaos, świat cały wrażeń, wspomnień, obrazów, imion, zdarzeń, szarpiących ją w dwa krańce czucia: — między boleść i radość, między nadzieję bezbrzeżną i rozpacz bezdenną: gdzie to, co nazywamy tradycyą, przestaje być dalekiem widzeniem, lecz staje się rzeczą dotykalną, obecną, straszną i radośną, wobec której człowiek czuje pod żebrami własne serce, jakby je kto ściskał i szarpał silną pięścią, — urodzony w tym Krakowie Matejko mógłby być posądzony, że wszystko to, co czuł, wiedział, myślał, czem był, było zasługą

17. Studyum (r. 1857). (Fot. A. Pawlikowski.)

tego dziwnego, przejmującego środowiska. On przecie oddychał prochem, unoszącym się z wielkiego mogilnika narodowego, ocierał się o trumny, w których leżały kości tych, co wypisali swymi czynami pasmo długich wieków historyi jednego z najdziwniejszych bytów państwowych, jemu śpiewały echa, idące z głębi wieków, w ostrym dźwięku hejnałów i poważnych uderzeniach zygmuntowskiego dzwonu. Legenda i historya, od smoczej jamy do Kościuszki, przysięgającego na rynku, trzymały w potężnych szponach jego duszę od chwili, kiedy mógł zacząć czuć, myśleć, rozpamiętywać. Matejko wydaje się tak bezpośrednim, koniecznym wytworem krakowskiego środowiska, jak pleśń, która powstaje na starych murach zamkowych, jak mech, zakwitający w szparach zmurszałych dachówek, jak roślina, wyłącznie na tej glebie bytująca.

Jeżeli jednak przypomnimy, że na kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców Krakowa, na całe mnóstwo kupców, szewców, mnichów, księży, urzędników, fryzyerów, literatów, dorożkarzy, malarzy, profesorów, że na kilkadziesiąt tysięcy ludzi ciągle i stale, przez kilkadziesiąt lat porozbiorowego istnienia, znajdujących się pod wpływem i wrażeniem tego środowiska — znalazł się jeden jedyny Matejko, bez poprzedników i bez następców, zrozumiemy, że, jakkolwiek to środowisko mogło i musiało nań wpływać, to jednak był on takim — jakim był, dlatego tylko, że był sobą — był Janem Matejką, potężną duszą, oryginalną i samodzielną do ciasnoty, niezależną, niepodległą i samowolną do uporu, fanatyczną w swoich dążeniach i w swojej potwornej pracy. Wpływ najpotężniejszego środowiska łamie się o pewne wrodzone, gotowe właściwości człowieka, o indywidualność, która w swój szczególny sposób reaguje na świat zewnętrzny.

18. Portret p. Pleszowskiej (r. 1857). (Fot. R. Huber.)

W mroczną noc, otulającą stary Kraków, Matejko, błądzący wśród ulic krzywych, na które wkraczają szkarpy ponurych, szarych domów, snujący się po rynku, nad którym czernieją sylwety wież Maryackich, inaczej czuł i myślał, niż wracający z winiarni mieszczanin; kiedy z ciemnego nieba ostry dźwięk hejnałów przecinał ciszę nocy, jak błysk miecza, dla Matejki było to wołanie z nad grobu straszliwego, sięgającego od morza do morza, na którego szczycie stała trumna Wawelu, — dla przechodzącego przez rynek urzędnika było to pobudką do spojrzenia na zegarek i sprawdzenia, czy stróże z Maryackiej wieży nie późnią się. I w każdej chwili, wobec każdego okrucha murów, wobec każdej resztki dawnego życia, Matejko czuł i myślał inaczej, niż wszyscy współcześni mu ludzie — inny też skutek był życia Matejki, a inny mnóstwa tysięcy jego współobywateli miejskich.

Zresztą, inni mieszkańcy Krakowa mogli nawet myśleć i czuć tak samo, lub podobnie, lecz myśli ich rozpraszały się, nie zostawiając żadnego śladu w ich życiu i w życiu społeczeństwa, podczas kiedy myśli i uczucia Matejki zamieniały się w obrazy, były związane z siłą twórczą, siłą szczególną, będącą jego wyłączną własnością. Wpływ tego ogromnego środowiska, które się nazywa Polską, ciężył na Matejce, jak ciężył na wszystkich, ale Matejko namalował Skargę i Rejtana, podczas kiedy inni szli na śmierć, inni na Sybir, a inni kupczyli, zbierali pieniądze, orali lub się starali o stanowiska, ordery, tytuły.... Matejko wśród innego środowiska nie namalowałby »Rejtana« i »Skargi«, lecz jakiekolwiek imię nosiliby ludzie, przez niego namalowani, byliby oni ludźmi tej samej miary i napiętnowani tą samą powagą i smutkiem; możeby zresztą było w nich mniej tego tragizmu potężnych istot, które, czyniąc to, co czynią i czynią z niezrównaną mocą, widzą jednocześnie przed

sobą, jako konieczny, nieunikniony skutek, upadek, niewolę i hańbę... W tej sile wyrazu duszy leży istota osobowości Matejki i tego nie mogło mu dać żadne środowisko — tem był on przez siebie samego, przez własną treść duszy i własną moc czynu. Istotna treść jego sztuki: jego uczucie, byłoby tem samem i tym samym charakterem napiętnowałoby jego dzieło, gdziekolwiekby Matejko się urodził i tworzył.

I nie możemy nawet pozwolić sobie na poetyczne przypuszczenie, że dusza Matejki wytworzyła się pod wpływem wiekowego oddziaływania Krakowa na jego przodków, że w nim się skupiły i skrystalizowały pierwiastki psychiczne, będące dziedzictwem licznych szeregów pokoleń, zrodzonych w murach Krakowa, nie możemy powiedzieć, że ducha polskiego Matejko odziedziczył »z krwią przodków« — ojciec Matejki był Czechem, matka nosiła nazwisko Rosbergów... Słowem, Matejko jest jedną z najoryginalniejszych postaci w sztuce, zjawiskiem tak niespodzianem i jedynem, jak Böcklin. Świat polski załamał się w jego dziwnej duszy swymi najbardziej tragicznymi i bohaterskimi pierwiastkami, ponieważ ta dusza była z natury, w sposób szczególny, do tego usposobiona.

19. Rysunek według starej pieczęci. (Fot. A. Pawlikowski.)

Życie Matejki przechodzi w ramach przeciętnych zdarzeń życia współczesnych mu ludzi. To, co się z nim dzieje, mogłoby się dziać z każdym innym człowiekiem, nie wywołując żadnych skutków większego społecznego znaczenia. Zwykła kolej wypadków: narodziny, szkoły, małżeństwo, dzieci, troski, choroby, szczęścia i nieszczęścia, które spadają na wielkich i na małych, dotykają tak samo ludzi, wpływających na losy narodów, jak i drobne istoty, zatracone w mrowisku tłumów. Matejko ma te same kłopoty materyalne, co inni polscy artyści, tak samo jest zależny od codziennych norm dzisiejszego życia miejskiego, od

20. Zygmunt I. nadaje szlachectwo profesorom Uniwersytetu Jagiellońskiego (r. 1858).
(Fot. A. Pawlikowski.)

pospolitej potrzeby ubrania się, wypicia kawy na śniadanie, włożenia paltota i kapelusza, zapłacenia podatku lub meldowania się w policyi i u urzędnika stanu cywilnego. Ale z tym Matejką, stałym mieszkańcem Krakowa, zapisanym pod takim a takim numerem w liczbie płacących podatki, z tym Matejką idzie ciągle coś szczególnego, moc tajemnicza, potężna, twórcza, która w pewnej chwili stawia przed zdumionemi oczami narodu polskiego widmo jego sumienia, jego cierpień, marzeń, chwały, potęgi, zbrodni i upadku, widmo tak żywe, tak cudownie obecne i którego już nie rozwieje żadne zaklęcie, nie unicestwi czas, które będzie stało w polskiej historyi, jak potężny, samotny szczyt, wobec którego myśl polska będzie zawsze zmuszona stanąć w podziwie i zachwycie, lub walczyć z nim, ale nigdy nie będzie mogła przejść obojętnie. Ta moc twórcza opanowuje go tak doszczętnie, że właściwą historyą jego życia jest historya czynów, wzlotów i upadków, zmagań się z życiem jego sztuki.

Matejko w roku 1852 skończył III klasę liceum św. Anny, bez promocyi,

21. Z dzieła: »Ubiory w Polsce«.

i wstąpił, pomimo niechęci ojca, do Szkoły Sztuk Pięknych. Jakakolwiek była ta szkoła, jakikolwiek panował w niej system uczenia, nie było w niej nikogo, któryby talentem i odrębnością indywidualną był silniejszym od Matejki. Musiał też on w końcu rozsadzić te formy, jakie ze szkoły wyniósł, i wytworzyć własne narzędzia, któremiby się mogła posługiwać jego szczególna organizacya artystyczna. Ta przemiana ucznia krakowskiej szkoły na samodzielnego i władającego z bezwzględną pewnością potrzebnymi mu środkami artystycznymi malarza odbywa się w sposób zadziwiająco gwałtowny.

W r. 1858 za obraz, przedstawiający Zygmunta Starego, nadającego szlachectwo profesorom, Matejko dostaje stypendyum — 315 złr. — na wyjazd do Monachium. Tam, pomimo biedy i tyfusu, który go szarpie i zabiera dwa miesiące życia z dziesięciu, które w Monachium przebył, Matejko pracuje z natężeniem w szkole Auschütza, pracuje nad zbieraniem materyałów do dzieła o ubiorach w Polsce i zaczyna malować obrazy, które już zdradzają wszystkie znamienne cechy jego twórczości: głębokie odczucie smutnych stanów ludzkiej duszy i ujęcie ich z możliwą ścisłością i siłą środkami malarskimi. Po dziesięciu miesiącach wraca do Krakowa, jest potem parę miesięcy w Wiedniu, w którym nie znajduje nic dla siebie pociągającego, oprócz materyałów do dokończenia pracy o ubiorach w Polsce, która już w roku 1862 jest ukończona.

Jest to jeden z uderzających objawów jego olbrzymiej zdolności pracy, a zarazem trwałości i ciągłości, z jaką trzymały się jego umysłu zagadnienia,

Szkic do „Zygmunta i Barbary“

22. Studyum. Akwarela (r. 1861) (Fot. A. Pawlikowski.)

których urzeczywistnienie stało się raz jednym z celów jego życia. Matejki praca artystyczna komplikowała się wskutek tego, że, oprócz koniecznych studyów dla rozwinięcia swoich środków artystycznych i technicznych, musiał on jeszcze odbudować kształty życia, które już dawno zginęły, musiał swoim postaciom nadać formę, której nigdzie nie mógł obserwować na ludziach żywych, w codziennem z niemi obcowaniu. Kształty te, jak odciski szkieletów, jak skamieniałe małżowiny lub zwęglone pnie paproci w pokładach geologicznych, pozostały na płytach starych nagrobków, w figurach pomników, w szkłach barwnych okien kościelnych, w miniaturach starych kronik, lub

23. Zamoyski idzie obwieścić wyrok śmierci S. Zborowskiemu. Akwarela (r. 1860). (Fot. A. Pawlikowski)

w ocalałych po lamusach starych dworów strzępach szat starych, zbroic i broni, których rdza nie przeżarła. W te skamieliny dawnego życia Matejko musiał włożyć życie duszy i życie ciała, nadać im ruch, wytłoczyć na ich płaskiej powierzchni lub w ich zesztywniałych fałdach ruchliwą formę życia, złączyć je napowrót z żywem ludzkiem ciałem i ich użytkowem przeznaczeniem. Ale przedtem trzeba było je odszukać, zebrać, ułożyć, dobrać według czasów, warstw społecznych, obyczajów i zwyczajów, trzeba było być zaciekłym starożytnikiem, żeby znaleźć materyał form dla malarza, który nadewszystko szukał, z fanatyczną zaciekłością, prawdy.

Między Matejką a tym światem, który on malował, leżała nie tylko pustka przeszłości, nie tylko mrok niepamięci, ale leżało jeszcze coś gorszego: — konwenans złej sztuki, która wszystko to, co on zamierzał malować, już przeżuła i, jakby oślinione swojem niedołęztwem, postawiła między wyobraźnią dzisiejszych pokoleń a przeszłością. Wszystko to Matejko musiał odrzucić i, z krytycyzmem nowoczesnego badacza, z pasyą malarza, dążącego do drgającej życiem prawdy, z wyobraźnią wielkich paleontologów, z bezwzględnością wiertnika, prującego ziemię dla zdobycia skarbów, wgryźć się w pokłady kultury, którą czas i zdarzenia roztrąciły w ruinę, rozszarpały na strzępy i zsypały w chaotyczną mogiłę. Matejko musiał własnemi oczami zobaczyć to dawne życie, które zamierzał malować. Ta praca archeologiczna, która idzie równolegle z pracą artystyczną i która tylu innym artystom przeszkadzała, wychodząc na pierwszy plan, poprzed zagadnienia artystyczne, u Matejki jest stale podporządkowana pod potęgę jego talentu malarskiego, jego wyobraźni żywej, jego głębokiego uczucia i jego niezha-

mowanego temperamentu. Wtapia się ona w jego obrazy, dając mu możność nadania im niesłychanie oryginalnego kształtu, lecz nigdy nie jest sama treścią i pobudką tworzenia.

Kto śledzi mozolną pracę, z jaką nasi historycy sztuki odbudowują dawną polską kulturę, znosząc drobne jej okruchy, rozprószone nieraz daleko po za granicami Polski, i zestawiając je w większe przynajmniej części całości, której już niema z czego niekiedy odtworzyć, ten wobec dzieła Matejki zdumi się ogromowi umiejętnej, celowej pracy i ostatecznemu wynikowi jego trudu. Dwudziestoparoletni, ubogi chłopak, pracując poważnie nad sztuką, zdołał jednocześnie dokonać pracy samodzielnej, oryginalnej, pracy ogromnego znaczenia dla odtworzenia obrazu przeszłości i podstawowego znaczenia dla jego własnej sztuki. Matejko jako siła czynu, jako wczesność rozwoju, jako wydajność życia przypomina twórców innych czasów, ludzi, którym nie przeszkadzał wiedzieć i umieć hamujący i ogłupiający system szkolny. Nie stracił on czasu na zdobywanie matury i całą młodą energię włożył w trud, bezpośrednio związany z celem jego życia — ze sztuką. On, który umiał tak, jak nikt inny, malować tych, od których cały system wychowawczy nazywa się humanistycznym, on nie skończył humanistycznej szkoły klasycznego gimnazyum, i, minąwszy rogatki urzędowego cenzusu umysłowego, śmiało, pewnie, nie pytając nikogo o drogę, wkroczył w ten świat, który zdawał się i zdaje się być dostępnym tylko dla tych, którzy przejdą cały system egzaminów, prób dojrzałości i zdobędą wszystkie ostemplowane świadectwa.

24. Zborowski, prowadzony na śmierć. Akwarela z r. 1860. (Fot. A Pawlikowski.)

Praca nad Ubiorami w Polsce wprowadziła go w tak bezpośrednie zetknięcie się z formami dawnego życia, że, kiedy jego wyobraźnia porwała ten

25. Z dzieła: »Ubiory w Polsce«.

świat polski, jako materyał surowy dla swojego dzieła, Matejko panował z zupełną pewnością nad całym tym materyałem archeologicznym, a dzięki sile ciągle żywego uczucia, które wydobywało z głębin jego duszy widzenia tego, co miał malować, Matejki obrazy nie stały się tablicami archeologicznych wzorów. Nawet tam, gdzie celem było właśnie to archeologiczne odtworzenie przeszłości, nawet w Ubiorach w Polsce, Matejko figurom, które kto inny traktuje jak manekiny do rozwieszania kostiumów, Matejko nadaje ogromny charakter, piętnuje je powagą, skupieniem, smutkiem, wszystkiemi cechami, które stanowią najistotniejsze znamiona całej jego twórczości.

Jest on już w tej chwili człowiekiem całkowicie rozwiniętym, jego powaga ma w sobie coś groźnego, jego skupienie psychiczne zdaje się płynąć z niezliczonych lat wnikania w jedną ideę, a jego siła czynu, mając całą potęgę młodego, niepokonanego porywu, ma w sobie jednocześnie nie nużącą się trwałość wypróbowanego, zahartowanego bojownika, którego życie przeszło w nieustannym szturmie do twierdz myśli.

Matejko ma dwadzieścia pięć lat, kiedy maluje Skargę! Ten człowiek nie marnuje życia! Idzie on do spełnienia swoich przeznaczeń, do osiągnięcia swoich celów, jak strzała, której w tej chwili nic nie jest w stanie wyrwać z kierunku jej lotu. Skargę maluje on w roku 1863, kiedy nad Polską, osią jego życia, treścią jego myśli, bólem i radością jego uczucia, szaleje burza krwawa, burza, w której Matejko, przyjrzawszy się obozowi po-

wstańczemu, nie widzi już nic — prócz nieszczęścia i klęski. Matejko zamyka się w pracowni i topi swój ból w obrazie, który zresztą sam jest źródłem smutków, jak pisze, zamyka się w sobie i maluje, bo nad nim jest jakby fatalistyczna moc, która go niesie siłą pędu nabytego, którego on już nie może ani powstrzymać, ani skierować gdzieindziej. Na obraz ten gromadziła się energia psychiczna, która, doszedłszy do kresu natężenia, musiała się wyładować, spełnić czyn, bez względu na wszystko to, co się dzieje dookoła ze światem i samym twórcą. Tak tworzą się arcydzieła.

26. Otrucie królowej Bony (r. 1860).
(Według współczesnej litografii)

Wogóle, znamienną cechą Matejki jest ta zdolność olbrzymiego trudu, potężnego skupienia woli dla dokonania artystycznego czynu, który zdaje się u niego dokonywać nie w długiej pracy, lecz w nagłym porywie, tak jednolitą jest, na całej powierzchni jego największych obrazów, ta zaciekła pasya dojścia do ostatnich granic doskonałości wykonania. Ta zdolność trudu trwa przez całe życie: nie ustaje on w codziennej pracy i zdobywa się na olbrzymie czyny w dniach wielkich natchnień. W tej jego pracowitości niema nic z cierpliwej pracy orzącego wołu, nic z pedanta, cierpliwie i uparcie zbierającego i składającego w szufladki mózgowe drobiazgi myśli, nic z pracowitości urzędnika, nic z sitzfleischu — jest to ciągły poryw, ciągła namiętność, ciągły głód i pasya czynu, ciągłe przelewanie się przez brzegi energii twórczej. Miał on w sobie przymioty, konieczne do spełnienia wielkiego czynu: zdolność skupienia całej woli i energii w jednem ognisku, w jednym celu i wytrwania w tem napięciu aż do urzeczywistnienia zamiaru.

Wnikając w bieg życia Matejki, coraz bardziej ma się wrażenie, że jest on jakby ofiarą siły wyższej, która go trzyma w bezwzględnej niewoli i zmusza do olbrzymiego trudu który zdaje się nieodpowiednim do jego sił fizycz-

27. Szkice do »Jana Kazimierza na Bielanach«.

mu istoty, ręki od pracy, wyobraźni od ciągłego nurzania się w przeszłości, myśli od wiązania tej przeszłości z dzisiejszym bytem narodu, uczucia od bezwzględnego oddania się idei Ojczyzny, idei, która ostatecznie zapanowała nie tylko nad jego życiem, ale i nad sztuką, zrobiła z niej swoją sługę i wywichnęła jej skrzydła.

Kiedy Matejko malował Skargę, historyczna treść obrazu była w nim przetopiona do szczętu na czystą treść nych i który musi trwać bez opamiętania, bez odpoczynku do ostatniego tchu życia. To, co się z nim dzieje, jako z jednostką ludzką, ujętą w splot nieodłącznych od ludzkiej natury pragnień, potrzeb, osobistych uczuć i spraw bytu, nie wpływa w żaden sposób na jego twórczość. Jeden z najsmutniejszych, nie pod względem tematu, lecz pod względem nastroju, obrazów Matejki: Unia lubelska, powstaje w chwili bardzo dobrego stanu duszy, wiary w siebie, pogodnego usposobienia i spokoju w zewnętrznych warunkach życia; najjaśniejszy zaś, najżywszy, najweselszy obraz, Hołd pruski, maluje się i kończy w czasach najcięższych przejść osobistych, czasach ostatecznego przesilenia nieuleczalnej choroby żony, najgłębszego naruszenia spokoju rodzinnego życia. Twórczość pochłania tyle jego życia, tyle jego myśli i czucia, że osobiste, wszechludzkie tego życia wymagania schodzą na dalszy plan i nie mogą powstrzymać, drżącej z niepokoju o najbliższe

28. Szkice do »Jana Kazimierzana na Bielanach«. (Fot. A. Pawlikowski.)

29. Jan Kazimierz na Bielanach (r. 1861). (Według współczesnej litografii.)

malarską, myślenie stało się widzeniem, idea — obrazem. Wszystko to, czem historyk objaśnia dany moment dziejowy, to jest to, co jest jego przyczyną, i to, co było jego następstwem, cała ta suma różnorodnych zdarzeń, które się składają na pewien dzień historyczny, nazywany jednem imieniem: Cecora, Racławice, Waterloo, Sejm grodzieński — wszystko to było w Matejki wyobraźni skupione w jeden moment ludzkiego czynu, odcięte od wszystkich przed i po następujących zdarzeń, odcięte od wszelkich dalszych kojarzeń się wyobraźni. Potężne uczucie Skargi znalazło tej samej miary uczucie w duszy Matejki, która, posługując się nie słowem, lecz obrazem, dla wyrażenia siebie ujęła całą treść historyi w jednem zjawisku, w jednem widzeniu. Ponad tem, co Matejko wiedział i co myślał o historyi Polski, panowało jego uczucie, tak wielkie, jednolite, że się stało siłą, syntetyzującą cały ten ogrom pojęć, które muszą powstawać w umyśle historyka, a które leżą poza granicami malarskich środków wypowiadania się człowieka. Malując Skargę, Matejko malował nie ilustracyę do historyi polskiej, lecz to, co on — Matejko — czuł wobec tej historyi. Prawda, gromadzi on już w tym obrazie postacie, będące symbolami tych sił, które doprowadzą do spełnienia się proroctwa Skargi: nazwiska ich są wypisane w katalogu, ale w obrazie są one tylko słuchaczami, na

30. Z dzieła: »Ubiory w Polsce«.

których twarzach jedynie czyta się treść ich uczuć i myśli — ich win i zasług. Nad wszystkiem panują słowa Skargi, a nad Skargą i wszystkiem panuje malarska wyobraźnia Matejki, malarska, nie wyobraźnia historyozofa, nie idea proroka, nauczyciela, czy kierownika narodu.

Matejko, kiedy malował Skargę, był samotnym, mało znanym artystą, nie wciągniętym w życie publiczne, które stawia swoje wymagania każdej jednostce, przejawiającej siłę, mogącą stanowić użytek społeczny. W Skardze, w Rejtanie objawiły się siły jego talentu, jego uczucia, któremi zdobył sobie w narodzie stanowisko, zobowiązujące, jak jemu i innym się zdawało, do służby narodowej tą bronią, jaką miał — to jest malarstwem, które się stało powołaniem obywatelskiem, poddało się przymusowi zewnętrznego obowiązku. Skarga i Rejtan są jeszcze wyrazem tylko jego wielkiego, namiętnego, głębokiego uczucia, wyrazem jego osobistego stosunku do Polski. Z czasem, Matejko maluje swoje ogromne obrazy z myślą o rocznicy pewnych zdarzeń historycznych, jako rzeczy zastosowane do okoliczności, maluje z myślą o pewnym zewnętrznym, społecznym lub politycznym skutku tego, co obraz przedstawia. Skupiająca siła uczucia rozluźnia się, anegdota historyczna, objaśniana i wyjaśniana za pomocą mnóstwa różnych szczegółów, wychodzi na plan pierwszy i, jeżeli nie zawsze psuje obraz do szczętu, często jednak czyni straszliwe szczerby w jego wartości artystycznej.

— Ja nie mogę robić tak, jakbym chciał, ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze chodzi mi więcej, niż o nią — o wyraz postaci lub o wyrazistość grupy więcej, jak o czystość linii, jak o piękno układu.

Fot. J. Sebald

Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki. (r. 1862)

31. Wyjazd Henryka Pobożnego z Lignicy (r. 1865). (Fot. A. Szubert.)

Te słowa Matejki nie wyjaśniają jednak wszystkiego. Wyraz postaci, wyrazistość grupy, mogą być celem malarza i nie psuć jego dzieła. U Matejki, owszem, ważniejszem się stawało to, co te postacie i grupy powiedzą do współczesnych mu ludzi o przeszłości i jaką im dadzą wskazówkę na przyszłość— to psuło jego obrazy. Miłość Ojczyzny nadawała nadzwyczajną wysokość napięcia jego cnocie, a jednocześnie niszczyła jego artyzm.

Artysta musi być bezwzględnie szczerym. To, co czuje i jak czuje w pewnej chwili, w której w jego umyśle powstaje obraz, to musi on wypowiedzieć bez żadnych zastrzeżeń, żadnych zboczeń, z całą żywiołową bezwzględnością — cynicznie i naiwnie, jak mówi Nietzsche. Wszystkie władze umysłu i wszystkie poruszenia uczuć muszą się skupiać w tej jednej myśli, w jednem ognisku żądzy możliwie silnego, ścisłego, jasnego, czystego wypowiedzenia tego, co w pierwszej chwili twórczego porywu mu się objawiło Jest to konieczne, żeby skutek twórczego czynu odpowiadał zamiarom, i jest to rzeczywista i jedyna etyka artyzmu. W imię jakichkolwiek idei, obowiązków, interesów, wzniosłych czy podłych, szczytnych czy płaskich, tę etykę się narusza, skutek jest zawsze ten sam: — powstaje liche dzieło sztuki. Czy kto tworzy z myślą o pozyskaniu sławy, pieniędzy, zaszczytu i podporządkowuje swoją sztukę pod upodobania tych, którzy mogą zaspokoić apetyty jego nizkiego egoizmu; czy też z najwznioślejszych pobudek dobra powszechnego, poświęcenia, miłości ludzi, będzie swoją twórczość nałamywał do tych zewnętrznych celów — wobec sztuki będzie jednakim przestępcą, lichym kabotynem albo tragicznie łamiącym się człowiekiem, który, czując wzniośle i chcąc dobra, stacza się w niziny upadku. Artysta nie może i nie powinien czuć za sobą żadnej publiczności, bez względu na to, czy ona się składa z aniołów, czy z ostatniej kanalii, musi on tworzyć tylko i jedynie dla własnej rozkoszy twórczego czynu, dla spełnienia nieodzownej, nieuniknionej konieczności przejawienia się takim, jakim jest w bezwzględnej nagości duszy.

Publiczność, którą czuł za plecami Matejko, była to Polska, Ojczyzna ukochana, pojęta w sposób wzniosły i potężny — niemniej była to publiczność, dla ujęcia której, dla porozumienia się z którą psuł on swoje obrazy, nie malował tak, jak rozumiał warunki artystycznej doskonałości obrazu«. To było jego przestępstwem wobec sztuki, naruszeniem jej etyki — i to się mściło na jego twórczości.

Matejki artyzm pętała idea Ojczyzny, a jego umysłowość była ograniczona religijnością, prostą, naiwną wiarą, która się zamykała w granicach nauki religii, będącej w powszechnym obiegu. Bez religii, i to katolickiej, nic zrobić nie można , pisał on kiedyś w wczesnej młodości i takim pozostał na zawsze, do końca życia, nie przechodząc, zdaje się, żadnych zmagań się myśli, szukającej w religii bezwzględności i zupełnej zgody dogmatu i życia. Ta religijność katolicka nie tylko obowiązywała go w jego życiu osobistem, była ona częścią jego historyozofii, jego pojęć o życiu, upadku i odrodzeniu Polski, jak była zresztą i jest częścią albo podstawą politycznego programu dla pewnych umysłów.

Doktryna o zależności losów Polski od jej związku z katolicyzmem, powstała w wieku XVI wśród walki katolickiej reakcyi z ruchem reformacyjnym, przetrwała do naszych czasów, wbrew potwornemu doświadczeniu historyi, wbrew oczywistemu faktowi, że Polska, zawrócona z drogi, na którą ją

32. Portret żony (r. 1865). (Fot. Sebald.)

wprowadził ruch reformacyjny, skuta w pęta katolickiej reakcyi, skonała w ciemnocie i upodleniu, i że, będąc »przedmurzem chrześcijaństwa«, nie dostawała od tego chrześcijaństwa, uosobionego w katolicyzmie, nic, oprócz zachęty do walki, do poświęceń, do mordowania innych i oddawania siebie na rzeź i oprócz błogosławieństw papieskich..... Matejko takich wniosków z historyi nie wyprowadzał — przeciwnie, myśląc, że bez religii katolickiej nic zrobić nie można, widział też w niej ostoję Polski i, dążąc szlakiem tej myśli, kiedy na rocznicę dwóchsetną odsieczy wiedeńskiej wymalował wielki obraz, ofiarował go w imieniu Polski papieżowi, jak Jan III z pobojowiska wiedeńskiego posłał papieżowi zdobytą chorągiew proroka.

Całe to zdarzenie jest nieocenionym dokumentem do charakterystyki

33. Domy drewniane w Wiśniczu.
(Według »Albumu« warszawskiego.)

Matejki, do oświetlenia umysłów jego otoczenia i zobrazowania historycznej chwili z jednej strony, z drugiej zaś, do podkreślenia bezsensu politycznego dogmatyzmu.

Obraz Matejki postanowiono zakupić dla Muzeum Narodowego — pieniądze były zebrane. Dnia 13 września 1883 roku, nazajutrz po obchodzie rocznicy wiedeńskiej odsieczy, obchodzono dwudziestopięcio-letni jubileusz pracy Matejki nabożeństwem w katedrze i oddaniem mu czci na podworcu Wawelskiego zamku. Kiedy jeden z uczestników, a może inicyator obchodu, Artur hr. Potocki, skończył swoje przemówienie tem, że naród chce obraz Matejki zawiesić w Muzeum Narodowem, Matejko w odpowiedzi rzekł: — Jak przed wiekami, w poczuciu sił własnych i obowiązku naród nasz spełnił zadanie opatrznościowe aż do końca, tak, że, upadając sam, jeszcze kwitnące i silne od nieuchronnej zagłady ocalił, tak dziś dozwala nam Pan stwierdzić naszych przodków gorącej wiary wyznanie aktem innym, drobniejszym, ale na jaki stać nas, ofiarą z dzieła sztuki. Tam, dokąd z pod Wiednia leciał goniec z listem królewskim i chorągwią proroka — tam ślijmy obraz, chwilę tę uprzytomniający. Tam, z Watykanu, wymowniej niż skądinąd przypominać on będzie nieprzedawnione nigdy zasługi, prawa i boleści nasze. U stóp Namiestnika Chrystusowego obraz Sobieskiego kładąc, kładziemy zarazem nasze nadzieje, a z niemi niejako śluby niezachwianego przywiązania do stolicy naszej świętej wiary. Błogosławione tylko stąd skutki nam przypaść mogą. Nie żałujmy tej ofiary, a będziem w stanie, może jutro, powtórzyć z wielkim królem: *Non nobis, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.*

Matejko obrazu nie sprzedał, darował go narodowi z tem, żeby naród go złożył w ofierze papieżowi. Czyn Matejki, ten poryw wielkiego uczucia,

wspaniałomyślności, bezinteresowności, całkowitego oddania się idei, którą uważał za najsłuszniejszą, jest czynem niepospolitym, jak myśl, która kierowała tem uczuciem, była naiwną i ciasną.

Wrażenie było ogromne. Tarnowski mówi, że napróżno przedtem zastanawiano się nad tem, czem upamiętnić wiedeńską rocznicę i nie zdołano nic postanowić, lecz »Matejko wymyślił, znalazł natchnieniem wielkiego serca: zrobić przy dwóchsetnej rocznicy to, co zrobił po bitwie Sobieski — pomyśleć o Rzymie, posłać do papieża«. Biskup Dunajewski rzekł do Matejki: »Sztandar, zdobyty pod Wiedniem, świadczył o zwycięstwie nad niewiernymi, obraz twój świadczy o zwycięstwie nad niewiarą«.

34. Jerzy Pipan. Rysunek według starej pieczęci. (Z »Albumu«.)

Zebrano deputacyę, kontusze, karabele, zabrano i paru chłopów, i oto stanęli ci ludzie dobrej wiary i naiwnego umysłu przed jednym z najprzebieglejszych polityków, najwyrachowańszych i zimnych umysłów owego czasu. Stanisław hr. Tarnowski odczytał łaciński adres, w którym z powodu ofiarowanego obrazu mówiono: Niech, w Watykanie złożony, on będzie przypomnieniem nie tylko zwycięstwa króla Jana, ale i jego zamiarów i ducha, naśladowaniem jego przykładu, niech on będzie dowodem, że nie możemy tyle, co wtedy, ale czujemy i myślimy, jak wtedy, niech świadczy, że i dziś do Rzymu obracają się nasze serca, a głowy nasze przed głową Kościoła się kłonią ... »Wśród tej burzy, która światem wstrząsa, trzymać się chcemy tej łodzi, która zatonąć nie może«...

Leon XIII położył rękę na głowie Matejki i długo doń mówił. Matejko mało albo wcale tego nie rozumiał, bo nie umiał żadnego cudzoziemskiego

35. Szkic do obrazu »Konrad Wallenrod« (r. 1863). (Fot. R. Huber.)

języka, — lecz bardziej, niż języka, nie rozumiał on samego Leona XIII, nie rozumiał ani pewnych stron historyi polskiego narodu, ani stosunku do niego papiestwa. Stał oto, jak cicha owieczka przed przebiegłym wężem, przed Namiestnikiem Chrystusa, który na nim zawiesił orderową gwiazdę, za którego wyrzynano bez protestu Unitów, który nigdy nie bronił słabych przeciw możnym, który zawiesił order Chrystusa na piersi, w której biło jedno z najpodlejszych serc naszych czasów — na piersi Bismarka, a na stolicy prymasów polskich osadził Niemca Dindera, słowiańskim zaś biskupom pozwolił używać języka narodowego o tyle, o ile to nie sprzeciwia się interesom państw, do których należą ich ludy...

Ale łaska Leona XIII nie ograniczyła się do orderu Piusa, danego Matejce; wstał on i przemówił, dziękując za dar, a zarazem przypominając, »że to nie był tryumf jednego narodu, lecz całej Rzeszy chrześciańskiej«, że to, co się stało, stało dzięki Inocentemu XI, »za którego głównie wstawieniem się i radą tak wielkie znaczenie uzyskało zwycięstwo«. Że obraz świadczy o wierze i uległości narodu polskiego, a zarazem wskazuje, »że w religii katolickiej dziwna znajduje się moc, podniecająca talenty znakomitych artystów. Światło bowiem prawdy rozwija sztukę, a religia katolicka polega cała na prawdzie i uszlachetnia talenty przykładami wielkich czynów i najwznioślejszych poświęceń . W końcu do skarbca narodu polskiego rzucił jeszcze jedno papieskie błogosławieństwo...

Ze stanowiska pojęć papieża to zredukowanie zasług i narodu polskiego i talentu Matejki do skutków działania siły, stojącej ponad niemi — było logicznem, pustka zaś i zimna formalność słów tej przemowy była konsekwencyą polityki papiestwa.

Byliśmy szczęśliwi, jak mało kiedy w życiu, pisze Tarnowski, bo pewni, że tym razem nieomylnie poszliśmy dobrą drogą«... Dzień ten oddawania narodowego daru wielkim i pamiętnym zaiste w życiu każdego, kto go widział«...

36. Portret p. Teofili Makomaskiej (r. 1865). (Fot. A. Pawlikowski.)

Ale Matejko, bądź co bądź, miał i myśl i czucie szersze, niż ci, którzy z nim stawali w Rzymie i przemawiali w imieniu Matejki i polskiego narodu.

Polityczna myśl polska płynęła dwoma głównemi łożyskami: jedna jej idea szła ze starego świata tradycyi katolickiej, zaczynała się u stóp Boga, a kończyła się u tronu papieża, druga wybuchła z burzy wielkiej rewolucyi.

37. Bożnica w Żółkwi. Rysunek. (Według »Albumu« warszawskiego.)

porwała legiony, a potem z Napoleonem zdeptała i skrwawiła ląd Europy od Madrytu do Moskwy — i skonała pod Sedanem. Ta nowoczesna myśl polska, która urodziła się z największego przełomu w bycie ludzkości, objętej cywilizacyą europejską, wytworzyła cały ustrój myślowy, streszczający w sobie

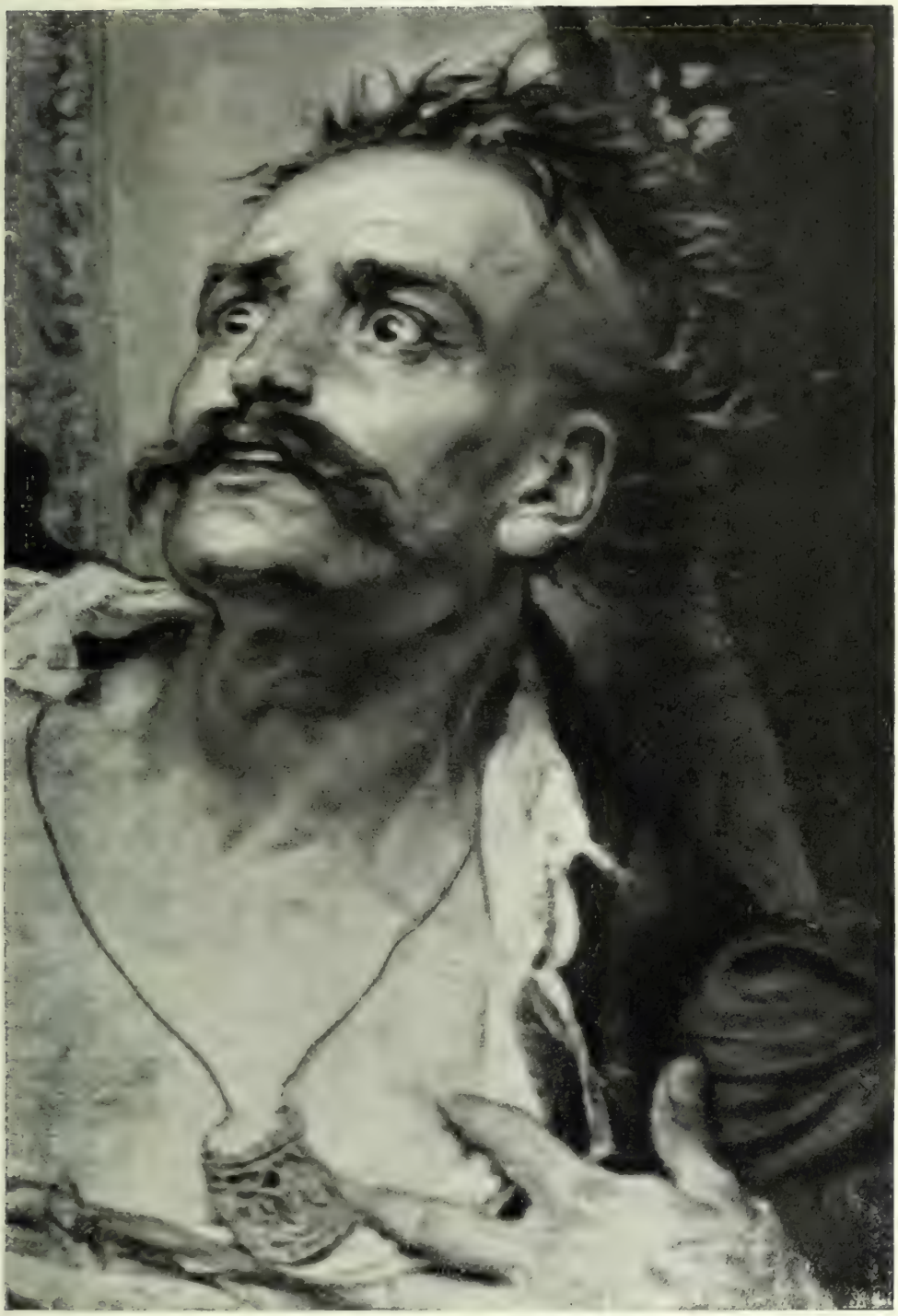
38. Stare domy w Bieczu. Rysunek. (Według »Albumu« warszawskiego.)

Rejtan na sejmie warszawskim 21 kwietnia r. 1773.

1. Tadeusz Rejtan, poseł nowogrodzki. 2. Szczęsny Potocki, jenerał artyleryi. 3. Adam Poniński, wielki komandor maltański. 4. Ksawery Branicki, hetman wielki koronny. 5. Massalski, biskup wileński. 6. Ks. Czetwertyński. 7 Ks. Karol Radziwiłł, marszałek konfederacyi radomskiej. 8. Franciszek Salezy Potocki, wojewoda kijowski. 9. Ks. Michał Poniatowski, prymas. 10. Ks. Michał Czartoryski, kanclerz wielki litewski. 11 Król Stanisław August. 12. Hugo Kołłątaj, podkanclerzy koronny. 13. Jacek Małachowski. 14. Korsak, poseł. 15. Grabowska. 16. Książ Repnin, ambasador rossyjski. 17. Lubomirska. 18. Portret Katarzyny II. 19. Żołnierz moskiewski.

Rejtan (r. 1886.) (Fot. J. Löwy.)

39. »Rejtan«. I. Tadeusz Rejtan. (Fot. J Löwy.)



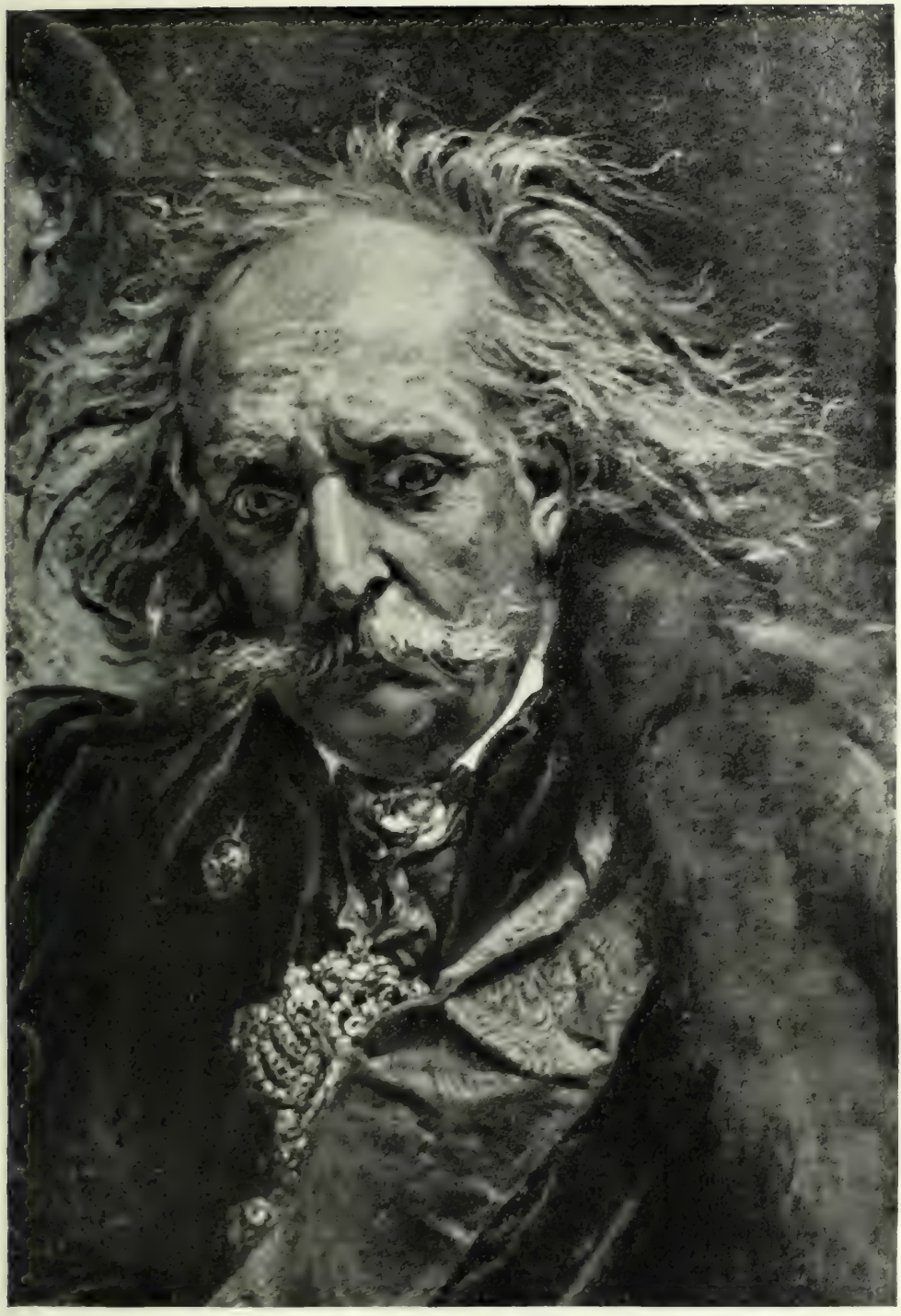
40. »Rejtan«. II. Tadeusz Rejtan. (Fot. J. Löwy.)

41. Z dzieła: »Ubiory w Polsce«.

wszystkie nadzieje i wszystkie środki ich urzeczywistnienia. Polska w tym systemie szła na czele narodów jako wyrazicielka najwyżej sięgających ideałów życia i zwyciężała siłą swego wyższego powołania, jako wcielenie sprawiedliwości społecznej: — środkami była wieczna rewolucya, wojna i Francya, jako jej źródło i siła. Myśl ta utrzymała naród polski na najwyższym poziomie duszy, między narodami świata, przez cały prawie wiek dziewiętnasty, dobyła zeń niesłychaną moc czynu, męstwa i poświęcenia, opromieniła chwałą, która nawet jego klęski uczyniła drogiemi dla ludzkości. Ten ustrój myśli politycznej, który powstał za rewolucyi i skrystalizował się za Napoleona, ostatni raz zaprowadził nas w ogień bitew w roku 1863, który był ostatnim czynem polskiej epoki Napoleońskiej.

Trzecia Rzeczpospolita nie miała już w sobie tej ekspansyi idei, która uczyniła imię Francyi strasznem dla monarchii europejskich i promieniem nadziei dla wszystkich uciśnionych narodów. Musiała ona walczyć wewnątrz z koalicyą monarchiczno-klerykalnych stronnictw, a na zewnątrz stał przed nią wróg, który, mszcząc się za Jenę, sponiewierał jej chwałę, zabierał miliardy i ziemie. — Francya wołała o odwet. Dwa hasła ją pochłaniały: — *La revanche!* i — *Le clericalisme voilà l'ènnemi!* — Oba dotyczyły bezpośrednio bytu samej Francyi, nie wychodziły poza jej granice. Promieniowała ona jeszcze swojem

42. »Rejtan«. III. Franciszek Salezy Potocki. (Fot. J. Löwy.)



43. »Rejtan«. IV. Franciszek Salezy Potocki. (Fot. J. Löwy.)

44. Jan Tęczyński. Rysunek według współczesnego medalu.

życiem umysłowem, literaturą, sztuką, ale w polityce miejsce jej zajęły zjednoczone Niemcy, z całą podłością i nizkością ludów o nizkim rozwoju kultury, a potężnym rozroście egoizmu, Niemcy pijane swoją chwałą i brutalnie pewne swojej siły.

W Polsce byli ludzie, którym serce pękło po Sedanie — inni w odwecie Francyi widzieli jeszcze małe światełko nad mrokiem niemieckiej nocy. Ale Rzeczpospolita szukała przymierzy, dla odbudowania swego mocarstwowego stanowiska, i oto Marsylianki wysłuchują z odkrytą głową carowie. a Boże caria chrani rozlega się tam, gdzie wrzały najstraszniejsze walki o wolność i godność ludzką...

Matejko wiedział o tem, pomimo to jednak i pomimo swego tak blizkiego zżycia się z pojęciami krakowskich konserwatystów, pamiętał i myślał o Francyi, o braterstwie broni i wspólnej chwale, czuł dla niej wdzięczność, jaką się czuje dla kogoś, z kim się przeżyło godnie, szczytnie i mężnie chwilę życia. Pewnego też dnia przeraził swoich towarzyszy wyprawy rzymskiej pomysłem ofiarowania Francyi, od narodu polskiego, obrazu Dziewicy Orleańskiej. Znowu właściwym ofiarodawcą był Matejko, a pobudką czynu jego wielkie, głębokie uczucie, wspaniałomyślna ofiarność i wzniosłe złudzenie wyższego człowieka, który nie obrachowuje w sposób drobiazgowy ani tego, co rzuca na ofiarę, ani też skutków tej ofiary. Prosty i naiwny Matejko pisze odezwę do narodu i niesie ją do redakcyi Czasu, tego Czasu, który prowadził niesłychanie małą, nieustanną walkę papierową z Francyą, «gniazdem masoneryi, niewiary i t. d.

Matejko w swojej odezwie, nawiązując swoją myśl do uroczystości otwarcia Nowego kolegium i do fundatorów Uniwersytetu, pisze dalej: «Szereg wielkich imion, wiekopomną chwałą Kopernika ustalony, ziścił nadzieje i pragnienia fundatorów, a zjednoczył cywilizacyę Polski na zawsze z Zachodem. Węzły krwi rodzinnej Jadwigi to jakby zapowiedź przyszłych stosunków

45. »Rejtan«. V. Szczęsny Potocki, Poniński i Branicki. (Fot. J. Löwy.)

46. Albert Łaski. Rysunek według starej pieczęci.

z Francyą, wkońcu wspólnie krwią przelewaną nawiązanych, a wreszcie zerwanych zawodami naszymi. Nie w chęci wznawiania iluzyi polsko-francuskich, ale z myślą szlachetnego zakończenia sprawy niewyrównanej przyznać się godzi, że niechęć czy nienawiść do nas Francyi usprawiedliwiają dzieje komuny paryskiej, poprzedzonej tylokrotnem przygarnięciem rozbitków z nieudanych powstań narodu, oplwanego przez wszystkich, a bronionego, choć bez skutku, przecież tylko przez Francyę. Rachunki z Francyą zatem zaległe czekają wyrównania. Chwila do tego, to dziś, kiedy Francya, z pogromu dźwigająca się, w chęci odwetu jednemu, drugiemu naszemu wrogowi rękę podaje, a poświęca tych, których dawniej broniła, zrozumie lepiej niż kiedybądź beznadziejną bezinteresowność wdzięczności nieszczęśliwych, którzy nie zapominają z przeszłości nic, a chociaż odarci ze wszystkiego, honoru nie zapomnieli. Poświęcają zatem to, co z Bożego przejrzenia dzisiaj posiadają. Obraz upadku największego, jakoteż najdziwniejszego wskrzeszenia Francyi, dokonanego posłannictwem Joanny d'Arc — nie dla rozgłosu własnego, ale dla chwały imienia polskiego — to, co uważam za najgodniejsze, oddając Wam, narodowi memu, proszę, aby obraz ten, jako własność narodowa, złożonym został Francyi w darze wdzięczności za współczucie dawne, a tem samem zmazał dług, którego inaczej może skreślić nie będziemy mogli«.

Matejko przewiduje, że obecny rząd francuski może ten dar odrzucić, ale, mówi, taki zwrot ugodzić może tylko w artystę-autora, bez narażenia i kompromitacyi całego narodu. Zresztą, pisze w końcu, miejmy nadzieję, naród francuzki inaczej zdolen pojąć fakt zamierzony, nie odmówi nam szacunku szlachetnego«...

Matejko nie umiał dobrze pisać, ale czuł zawsze głęboko i wzniośle. Po-

47. »Rejtan«. VI. Szczęsny Potocki i Poniński. (Fot. J. Löwy.)

48. Z dzieła: »Ubiory w Polsce«.

budką jego czynu jest tylko wdzięczność, niema w tem żadnego wyrachowania politycznego, żadnej małej przebiegłości i podstępu i żadnej nadziei korzyści, korzyści nie osobistej, która, bądź co bądź, przyświecała ofiarowaniu Sobieskiego papieżowi. Ta »beznadziejna bezinteresowność wdzięczności nieszczęśliwych«, może budzić tylko głębokie współczucie i szacunek. Z uśmiechem politowania natomiast trzeba patrzeć na ten popłoch, który powstał w redakcyi Czasu, i na całą tę walkę, którą z Matejką stoczył Tarnowski, żeby go powstrzymać od tego czynu, stoczył w imię również z dobrą wiarą, zapewne, wyznawanej zasady. Matejko, do którego najgłębszych, najrzewniejszych uczuć przemawiano, ustąpił, z płaczem, ale ustąpił. Szkoda! Zawsze szkoda, ile razy ludzie, rachujący się z marnymi względami, ludzie średni, nie dadzą do ostatka przejawić się człowiekowi, który ma to najcenniejsze bohaterstwo jednostki — bohaterstwo bycia sobą. Matejko miał to w najwyższym stopniu, jak miał je Mickiewicz — bohaterstwo proroków i męczenników. Jest ono jedną z charakterystycznych cech jego osobowości. Jak jego ofiarność nie rachowała się z żadnymi względami osobistego dobrobytu, ani względami na interesy rodziny, taksamo w każdej sprawie, w którą był wmieszany, występował z zupełnem poświęceniem wszelkich względów na osobisty spokój i na sąd ludzki — miał czy nie miał racyi — ale był sobą i bez żadnych za-

49. »Rejtan«. VII. Stanisław August. (Fot. J. Löwy.)

50. Stańczyk (r. 1862). (Fot. W. Rzewuski.)

strzeżeń oddawał siebie idei, w którą wierzył. Nie miał on geniuszu myśli Mickiewicza, jego pojęcia nie rozsadzały wiązań w ustroju myślowym jego otoczenia; idąc do Rzymu, szedł, jak pokorny niewolnik, podczas kiedy Mickiewicz szedł jak prorok, który chce z papiestwa dobyć piorun, mogący olśnić ludzkość i podnieść samo papiestwo do wyżyn, na jakich ono może spełnić wielki czyn swego przeznaczenia. — Matejko nie szedł z tą hardą myślą, ale szedł z tą samą bezwzględnością samooddania się, z tem samem poświęceniem się swojej idei.

Rzecz oczywista, że to oddanie się tej, lub innej zasadzie, to uczepienie swoich żądz do tej a nie innej rzeczy, jest już zjawiskiem drugorzędnem przy ocenianiu organizacyi psychicznej, nadaje ono względną wartość ludzkim czynom, ale bezwzględna ich siła objawia się w natężeniu energii, w jej trwaniu i gwałtowności działania. Zbrodniarz i bohater u podstawy swego czynu mają tę energię psychiczną i odwagę bycia sobą, która stanowi absolutną wartość ich istoty — jeden działa na szkodę, drugi na pożytek społeczny i ta miara ich wartości obowiązuje ludzkość, gdyż bez uznania wartości społecznych nie mogłaby ona istnieć. Matejko miał potężną energię czynu, silną i niezależną indywidualność, obie były związane z wielkiej społecznej wartości skutkami.

Matejki polskość nie była frazesem, nie była obcinaniem kuponów sławy i bogactwa od interesujących motywów malarskich, sprzedawanych na rynku międzynarodowym sztuki. Jak twórczość jego była przerabianiem na obrazy boleśnej, głębokiej treści jego polskich uczuć, tak samo cała jego wola i cały czyn oddane były idei, która pochłaniała do szczętu ogrom jego uczucia. Z tego samego też źródła płynęła jego wspaniałomyślna ofiarność. Darował on narodowi: Hołd pruski, Sobieskiego, Joannę d'Arc i całe mnóstwo mniejszych i większych obrazów rozdał ludziom pojedynczym, miastom, stowarzyszeniom, zawsze będąc pobudzonym wzruszeniem uczucia, które w ten czy inny sposób wiązało się z myślą o Polsce. Kiedy też Czesi w r. 1873 powołali go na dyrektora akademii w Pradze — Matejko odmówił.

51. Szkic do »Stańczyka«. (Fot. A. Pawlikowski.)

Przyjaźń dla Czech mieć mogę tak, jak ją mam dziś serdeczną, ale ziemi mojej, Polsce, miłość ma należy: od tej więc wybór bezwzględny zależy. W bezwzględności takiej jest może odrobina tej fatalności historycznej, dzielącej interesa wspólne dwóch najbliższych sobie narodów, na rozłam nigdy nieskojarzonej jedności, a może trochę zaściankowości, którą zwykliśmy grzeszyć Polacy. Nie przeczę, nie dowodzi to zmysłu politycznego, ale za to znakiem nieograniczonego przywiązania do własnej choć mizernej strzechy, przenoszącego tę ponad wszelkie dostatki, nawet tak zbliżone i pokrewne, jak wasze — odpowiedział Matejko, wywołując w całej Polsce radość i wdzięczność.

52. Sejm w Gąsawie (r. 1866). (Fot A. Pawlikowski.)

Unia lubelska 1569 r.

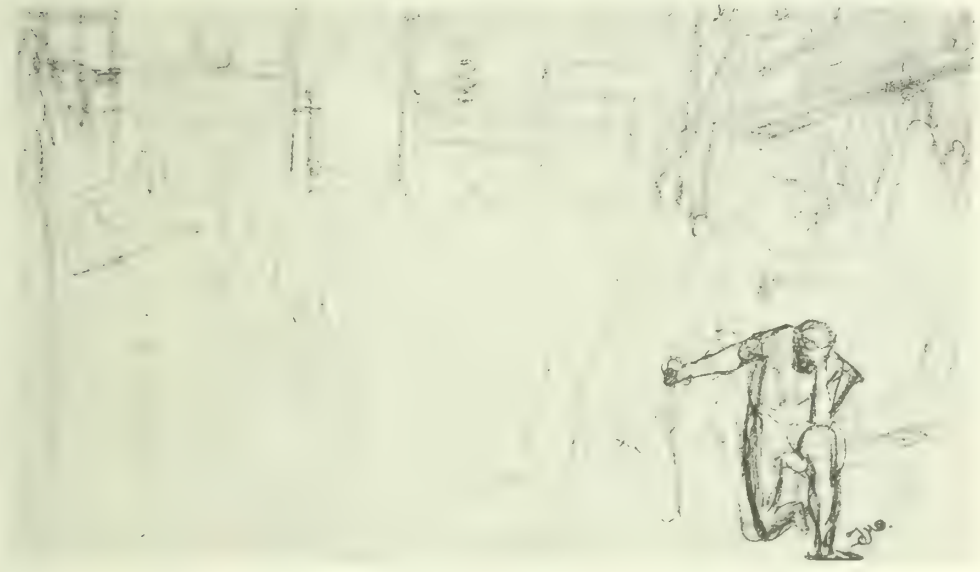
1. Król Zygmunt August. 2. Prymas Jakob Uchański. 3. Łukasz Górka. 4. Kardynał Stanisław Hozyusz. 5. Marszałek kor. Jan Firlej. 6. Kasztelan Marcin Zborowski. 7. Hetman w. k. Mikołaj Mielecki. 8. Książe Mikołaj Radziwiłł. 9. Jan Chodkiewicz. 10. Jan Łaski. 11. Biskup wileński Walery Protaszewicz. 12. Kasztelan gdański Jan Kostka. 13. Fryc Modrzewski. 14. Książe Bazyli Ostrogski. 15. Książe Janusz Ostrogski. 16. Ortafij Wołłowicz. 17. Książe Roman Sanguszko. 18. Książe Michał Wiśniowiecki. 19. Stanisław Tarnowski. 20. Marcin Kromer. 21. Andrzej Tenczyński. 22. Książe Albert Pruski, lennik polski. 23. Tenczyńska. 24. Beata Kościelecka. 25. Anna Jagiellonka. 26. Szydłowiecko. 27. Herburtówna. 28. Firlejowa. 29. Biskup krakowski Filip Padniewski. 30. Rafał Leszczyński. 31. Marszałek Sędziwój Czarnkowski. 32. Jan Herburt z Fulsztyna. 33. Walenty Dembiński. 34. Myszkowski. 35. Albert Łaski.

Unia Lubelska (r. 1869.)

(Fot. J. Sebald.)

53. Szkic olejny do »Unii Lubelskiej«. (Fot. A. Pawlikowski.)

Oprócz zwykłych przejawów tej radości, jak obiady, toasty, adresy, powstała myśl zorganizowania szkoły sztuk pięknych i oddania Matejce jej kierownictwa. Wszyscyśmy się wówczas z tego cieszyli, ale radość ta wynikała z nie-



54. Szkic ołówkowy do »Unii Lubelskiej«. (Fot. A. Pawlikowski).

55. Łukasz Górka. Rysunek według współczesnego medalu. (Z »Albumu«.)

znajomości psychologii wychowawczej artystów. Matejko był zbyt wybitną, zbyt określoną, zbyt zacieśnioną indywidualnością, żeby mógł być pożytecznym kierownikiem szkoły, kształcącej artystów, szkoły, która powinna posługiwać się metodą jaknajrozleglejszego samouctwa uczniów, jaknajszerszego objektywizmu, najrozleglejszej zdolności pojmowania różnorodnych i nieraz sprzecznych przejawów artyzmu, które się w tłumie uczniów mogą ujawnić. Indywidualności takie, jak Matejko, są jak potężne dęby, zagłuszające inną roślinność w obrębie cienia własnej korony. Był on tak indywidualny, że jego środki artystyczne mogły służyć tylko jemu, tylko do osiągnięcia tych celów, które wynikały z jego talentu, temperamentu i jego umysłowości, pochłoniętej przez historyę i archeologię. Jak talent jego narzucał całej szkole swoje sposoby tworzenia, tak umysł narzucał formy myślenia i sferę poznawania i działania. Szkoła, w owych czasach, była nawpół instytutem archeologicznym, nawpół szkołą malarstwa, malarstwa takiego, które mogło iść tylko koleinami, wyżłobionemi przez potężny talent Matejki, a które wiodły, już w pierwszem pokoleniu uczniów, do zupełnego zmanierowania — do śmierci. Indywidualności nauczycieli i uczniów topiły się, jak wosk w ogniu temperamentu i talentu Matejki. Jego przymioty, jak jego wady malarskie były wyłącznie jego, były bezpośrednim wynikiem jego duszy i tylko tej duszy mogły służyć i ją tylko wyrażać. Nikt nie był zdolny podnieść pędzla, który wypadł z jego ręki. Sztuka Matejki nie może się dalej rozwijać. Jest ona tak wyłącznie jego, że w niej niema żadnego nowo zdobytego doświadczenia artystycznego, któreby mogło wejść, jako wskazówka dla innych, do ogólnego skarbu wiedzy

56. »Unia Lubelska«. I. Zygmunt August. (Fot. J. Sebald.)

57. »Unia Lubelska«. II. Firlej, Hozyusz i Górka. (Fot. J. Sebald.)

artystycznej. Żeby się posługiwać jego środkami, trzeba się na nowo urodzić — Matejką.

Matejko, w sprawie ofiarowania Joanny d'Arc Francyi, ustąpił zewnętrznemu naciskowi, ale takie ustępstwa zdarzały mu się rzadko. Od wczesnej młodości był bardzo określoną i świadomą swojej odrębności indywidualnością. Ludzie, którzy wiedzą, czego chcą, którzy, jak w malarstwie, całkiem po swojemu wyobrażają i uświadamiają tę swoją odrębność w stosunku do innych, a jednocześnie czują, że sił mają dosyć dla spełnienia swoich zamiarów, ludzie tacy kwalifikowani są jako dumni i zarozumiali, zwłaszcza, jeżeli ta świadomość i pewność siebie objawia się, zanim ocena zewnętrzna nadała im pewne miejsce w hierarchii społecznej, zanim ich uznano, oceniono na targowisku chwały, zanim się znalazł tłum, który, poniżając siebie, wytwarzał im wyższe stanowisko. Matejko był dumnym i zarozumiałym, zanim ktokolwiek go ocenił. Był dumnym i zarozumiałym, ponieważ wierzył w swoje siły, w moc swego czynu. Ten stan psychiczny jest konieczny w ludziach, którzy cokolwiekbądź czynią muszą oni wierzyć, że czynią najlepiej, inaczejby nie tworzyli — i nie trzeba tego mieszać z próżnością, z samoczcią, która jest w prostym stosunku do pochwały, nagrody, czci, przychodzącej z zewnątrz, od tłumów, czy też od ludzi wybranych. Matejko był dumnym i zarozumiałym, zanim go czcił ktokolwiek, zanim mu dano medale, ordery, pieniądze, berła, zanim go uczyniono doktorem filozofii i członkiem rozmaitych akademii — zanim zaszły w jego życiu zdarzenia, które unormo-

58. Alchemik Sędziwój i Zygmunt III (r. 1867). (Fot W. Rzewuski.)

59. Wskrzeszenie Łazarza (r. 1867). (Fot. J. Sebald.)

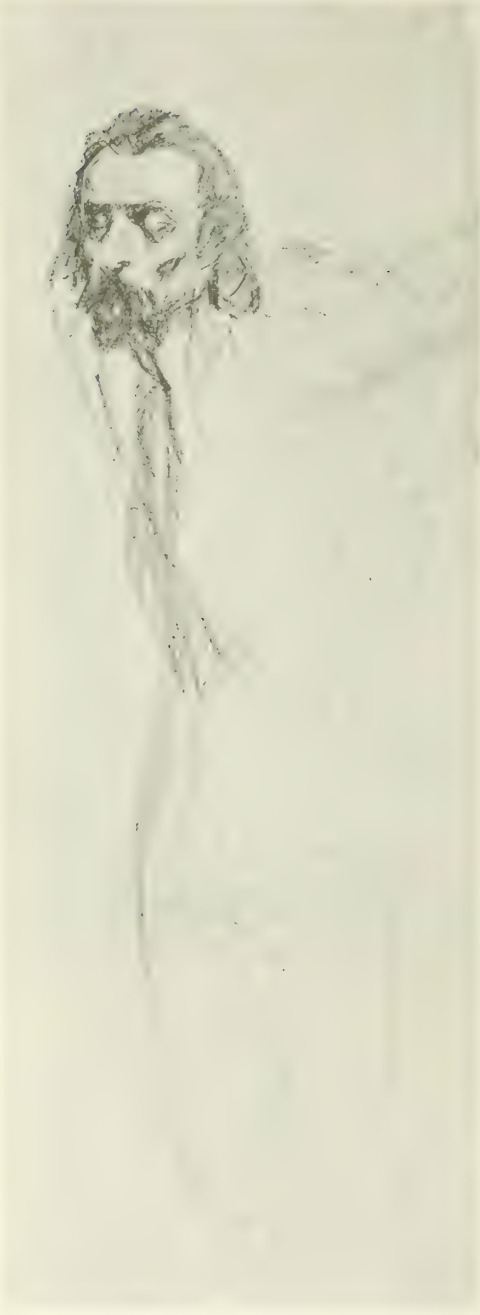
wały jego stosunki do innych ludzi w sposób, dający pokarm dla próżności. Zanim nadano mu tytuł mistrza, czuł się on mistrzem, który nie ma nic do pytania u nikogo i idzie swoją drogą, jedynie słuszną, gdyż jedynie odpowiednią jego osobowości. Był on od początku tym żołnierzem, który wierzy, że ma w ładownicy buławę marszałkowską.

Ta jego wiara w siebie, ta zarozumiałość nie przejawia się w świadomie sformułowanych zdaniach, nie znać jej w młodocianych listach z tych właśnie czasów, kiedy człowiek najbardziej odczuwa i najgwałtowniej przejawia swój szczególny charakter i swoją sprzeczność z otoczeniem. Listy te z lat 1856—63 nie zdradzają zupełnie jego tak określonej indywidualności, nie ujawniają tej ogromnej wewnętrznej roboty, która musiała odbywać się w człowieku, przygotowującym się do takiego wybuchu twórczego, jak Kazanie Skargi i Rejtan. Wogóle, Matejko był tak wyłącznie utworzonym do obrazowego ujawniania siebie, że tylko bardzo nieznaczna część jego myśli i uczuć przedostawała się na drogi nerwowe, prowadzące do pisemnego lub słownego ich wyrażania się. W jego listach, odezwach, przemowach czuć trudność wyrażania się, ubóstwo słów i form językowych, uciążliwe szukanie formy, która nie daje się powiązać z myślą, co wszystko, wobec tej zdumiewającej łatwości posługiwania się malarstwem, czyni wrażenie zadziwiającego niedołęstwa. Ta niemożność, czy niechęć, ujawniania się w listach ogranicza ich treść do bardzo małego zakresu wiadomości o jego życiu. Jedno, co się przewija przez

wszystkie te listy, to smutek, który dobywa się albo cichemi westchnieniami żalu, albo słowami rezygnacyi religijnej, albo, niekiedy, ostrym tonem zwątpienia w wartość i możność współżycia z ludźmi, — lecz w tej ostatniej myśli tkwi jednak ton wyższości, która odchodzi, bo nie widzi, żeby takim ludziom była na co potrzebna. Istotny objaw tej hardości człowieka, który wie, że jest kimś szczególnym i nie myśli z tej swojej osobowości rezygnować przed żadnym autorytetem, tkwi w sądzie, który Matejko wydaje na szkołę monachijską, w tem zerwaniu po paru miesiącach z akademią wiedeńską, w tem nieprzyjmowaniu wpływów, w tem nieugiętem trzymaniu się swojej myśli, w tej drażliwej odporności, z jaką on odrzuca wszelkie uwagi. - To nie są duchy, to są ciała — mówi ks. Marcelina Czartoryska o świętych w Joannie d'Arc. — Ja nie maluję duchów, tylko ciała! — odpowiada opryskliwie Matejko.

60. Św. Kazimierz. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

To wczesne określenie swoich celów i swojej drogi, własnej treści i formy, sprawiło, że Matejko prawie nie doznał żadnych zewnętrznych wpływów, że przy zetknięciu się ze sztuką dawnych, czy też dzisiejszych czasów zachowywał się odpornie i, oceniając wartość innych, pozostawał nieugięcie sobą. Jeżeli mówi on z zachwytem o Delaroche'u, którego poznał z fotografii w Monachium, a nawet mówi w liście, że może do tej wysokości nie dojdzie, to nie dlatego, żeby miał iść za nim, lecz że Delaroche jest malarzem nowszych czasów, malarzem, który, jak Matejko, dążył do wydobycia z powierzchni obrazu rzeczywistego dramatu życia, nie jego alegoryi lub symbolu, lecz drgającej prawdy zdarzenia, w którem tkwiła istotna treść dawnych czasów. Matejko taki, jakim był, zwłaszcza z początku, nie mógł w pojęciu obrazu,



61. Szkic do »Wyroku na Matejkę«. (Fot. A. Pawlikowski.)

pójść za dawnymi mistrzami, — z czasem i on, tak jak oni, stał się malarzem, którego sztuka była na służbie i dążyła do zaspokojenia pewnych zewnętrznych wymagań, — ale Skarga, Rejtan są czystym wybuchem jego wewnętrznej istoty.

Kiedy Matejko kształtował się jako osobowość artystyczna, nie stykał się wcale ze sztuką, prócz tego, co było po krakowskich kościołach i co może oddziałało na podkreślenie w nim pewnych pierwiastków średniowiecznego ducha, — kiedy pojechał do Monachium, był już sobą i był bardzo niepodatnym dla wszelkich wpływów. Jeżeli jednak będziemy szukać jakichś śladów oddziaływania nań z zewnątrz, to z niejaką pewnością możnaby widzieć wpływ Van Dycka, zwłaszcza w pojęciu, w układzie rąk. To podobieństwo mogło się zakraść w czasach pobytu w Monachium, gdzie jest szereg portretów Van Dycka, o których kiedy się myśli, ma się wrażenie, że ludzie ci wyszli z obrazu Skargi, lub mogliby tam wejść, nie naruszając w sposób rażący charakteru obrazu. Z czasem to podobieństwo znika i ręce Matejki stają się przesadnie grube, otłuszczone i pospolite.

Poza rażącem pokrewieństwem między pewnymi artystami, poza bezczelną kompilacyą lub prostem artystycznem złodziejstwem, które nie potrzebują subtelnej krytyki, żeby być ujawnionemi, z wielką ostrożnością należy badać całą sprawę wpływów jednych artystów na drugich. Na ogół jednak, krytycy bardzo lekkomyślnie nieraz wyszukują źródeł pewnych

Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego.

przejawów pojęciowych lub artystycznych. Podobieństwo pewnych pierwiastków w twórczości różnych ludzi chcą koniecznie uzależnić od bezpośredniego wpływu utworów jednego twórcy na drugiego i uciekają się do naiwnego badania i zestawiania dat, dla stwierdzenia, kto pierwszy powiedział to lub tak i kto za nim powtórzył, tak, jak w stosunku do Matejki mówiono: — Żeby nie Lesser, nie byłoby Matejki! A tymczasem życie mówi co innego, mówi, że jednakie idee, jednakie dążenia, wyobrażenia, pragnienia zjawiają się współcześnie na bardzo odległych od siebie punktach ziemi. Kiedy Leverrier odkrywał za pomocą rachunku Neptuna, inny astronom w Anglii był już blizkim ukończenia obliczeń z tym samym wynikiem, a gdzieindziej jeszcze zwracano teleskop na niebo, szukając tego samego, jeszcze nieznanego, Neptuna. Darwinizm tkwił nie tylko w mózgu Darwina. W życiu umysłowem pewnej części ludzkości, objętej daną cywilizacyą, jest pewien płodozmian pojęć, jak jest pewna kolejność w zadrzewianiu się obszarów leśnych. Wszędzie, gdzie przez jakiś czas panuje pewien układ myślowy, powstaje w następstwie inny układ i wszędzie jest on jednaki. Pewne t a k wywołuje pewne n i e. Umysł ludzki, ujęty w pewną sieć przesłanek, przychodzi do jednakich wniosków, nie zarażając się temi wnioskami bezpośrednio od innego umysłu. Niekiedy wpływ cały ogranicza się tylko do dania możności uświadomienia siebie, do wywołania tego zdziwienia, że człowiek oddawna to myśli i tak sobie wyobraża, jak ktoś, którego książkę lub obraz po raz pierwszy się poznaje. Przyznanie się Matejki do wrażenia, jakie na nim zrobił Delaroche, jakiemże cennem świadectwem byłoby dla krytyki, szukającej wpływów! A tymczasem Matejko był wtedy całkowicie sobą, osobowością ściśle określoną, ujętą w bieg rozwojowy, wynikający z jej własnych przymiotów indywidualnych.

62. Wyrok na Matejkę (r. 1867).

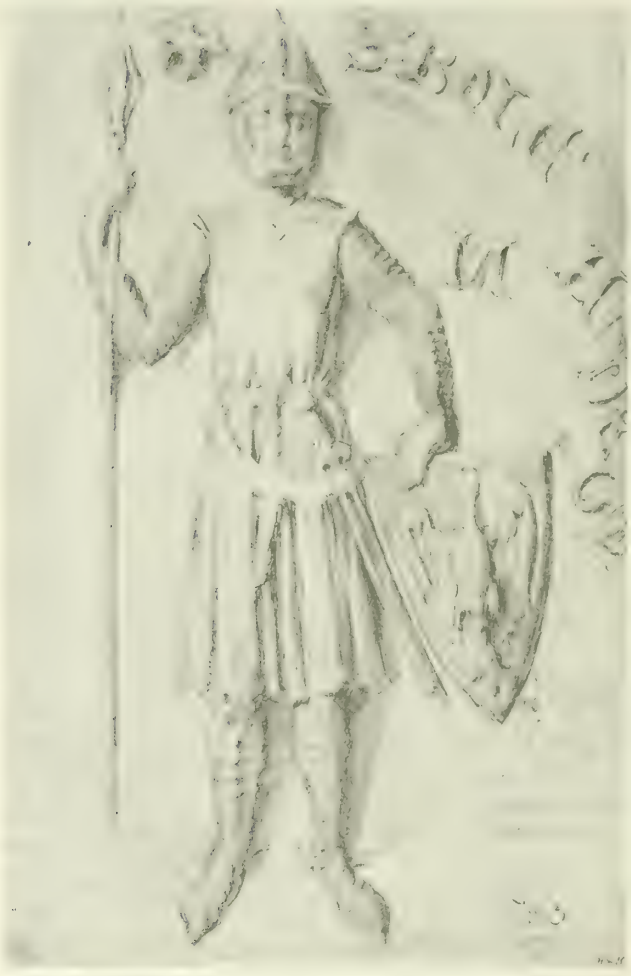
63. Portret pn. Zakaszewskiej (r. 1868). (Fot. A. Szubert.)

Z chwilą, w której teorya sztuki zaczęła się zbliżać do duszy artysty, jako do źródła najistotniejszych sił, wytwarzających sztukę, z chwilą, w której obowiązującą zasadą sztuki staje się indywidualność, poznanie mechanizmu psychologicznego artysty staje się istotą teoretycznego poznawania sztuki,

64. Portret dzieci (r. 1870). (Fot. J. Sebald.)

której wszystkie promienie wychodzą z jego duszy. Indywidualność, pewną właściwą cechę osobistą ma każdy, nawet ten, kto jest na woli wszystkich wpływów zewnętrznych, kto nie ma własnego oblicza, gdyż ta właśnie bezosobowość, ten brak indywidualności jest jego indywidualnością - lecz, w stosunku do sztuki, będącą wartością ujemną. Chodzi o to, żeby odnaleźć te pierwiastki psychologiczne, które rozstrzygająco działają na charakter twórczości, które piętnują ją pewnemi znamiennemi cechami, po których rozpoznaje się, w ogromie całości sztuki, dzieła, należące do pewnego artysty, chodzi o to, żeby odnaleźć w nim te siły, które jego twórczość skierowały w to lub owo łożysko. Siłami temi, jak w życiu, tak samo w sztuce, jest z jednej strony uczucie, z drugiej rozum, - przeważający w danej jednostce rodzaj uczucia i przeważająca w niej władza intelektualna, jak stanowią o jego charakterze w życiu, podobnie rozstrzygają stanowczo o indywidualnym charakterze twórczości artystycznej.

Przeważającym pierwiastkiem uczuciowości Matejki był smutek, smutek, który, przejawiając się w wczesnej młodości jako żywiołowy stan duszy, — co zresztą w młodości jest tak powszechnem, wskutek nadmiaru żądzy, nie dającej



65. Bolesław Wstydliwy. Kopia dawnej pieczęci.
(Fot. A. Pawlikowski.)

się zaspokoić, siły, nie dającej się zużyć, myśli, nie ujętej w łożysko społecznych celów i błąkającej się w samotności, — z czasem ujęty został w myślowe więzy idei boleśnych, strasznych przeznaczeń Polski. Smutek ten błąkał się nad młodymi dniami Matejki bez widocznych realnych przyczyn. W dniu, w którym Matejko znalazł nabywcę na obraz, przedstawiający Śmierć Wapowskiego, co mogłoby jego, ubogiego chłopca, ucieszyć, gdyż dawało mu możność spełnienia pragnień, które bieda hamowała, Matejko, w porywie bezprzyczynowego, nie dającego się ukoić smutku, płacze przed tym cudnym Chrystusem w Maryackim kościele, a choć z czasem mężnieje i skupia się na przyczynach i celach wiadomych, pozostaje jednak takim smutnym na zawsze. Trwałość i ciągłość uczucia nadaje mu charakter poważny, wyraz stanu duszy, który nie jest zależny od przypadkowych, chwilowych wpływów, lecz, silnie i bez wahań trzymając w swojej mocy świadomość, przeciwstawia się zewnętrznemu światu, nie gnąc się i nie zmieniając pod jego wpływem. Ta smutna powaga jest znamienną cechą Matejki; w życiu i w sztuce jest on ciągle w jej mocy i jeżeli jakiś cel zewnętrzny wymaga od niego przejawienia się w innej barwie uczucia, staje się on jakby nieszczerym, niezręcznym i wywołuje wrażenie jakiegoś niewłaściwego, niegodnego jego własnej istoty postępowania, które chciałoby się, żeby natychmiast ustało. Żart Matejki jest ociężały — uśmiech boleśny.

Trwały smutek i powaga są w związku z tem skupieniem, z jakiem się on trzyma raz powziętej myśli, z tem niesłabnącem, jednakiem natężeniem, z jakiem ona nim włada. Cechą znamienną umysłowości Matejki jest dogmatyzm, wahanie się myśli między parą pojęciowemi biegunami, z których ona nie dała się przez całe życie wyważyć. Dogmatyzm ten, jak ustalał granice jego myślenia, tak z drugiej strony był pierwiastkiem nieodłącznym od każdego poruszenia umysłu, który, powziąwszy pewne zdanie o jakimkolwiek szczególe życia czy obrazu, trzymał się go uparcie, nie poddawał się ani własnemu krytycyzmowi, ani krytyce rozumowej innych, a jeżeli ustępował, ustępował raczej pod wpływem suggestywnego oddziałania na jego uczucia głębokie i pobudliwe. Ta uczuciowość, ta zdolność opanowania woli przez uczucie, wytwarzała nadzwyczajną impulsywność czynu, ciągle gotowego do podjęcia i spełnienia zadań, które bądź wynikały z wewnętrznych pobudek, bądź były narzucone przez życie.

Matejko, z początku odcięty od stosunków ze światem zewnętrznym, w samotności wsłuchany w własną duszę, był niedostępnym dla żadnego rozkładowego wpływu; z czasem, biorąc coraz szerszy i bliższy w życiu pu-

66. Bolesław Wstydliwy.
Rysunek według starej pieczęci. (Por. nr. 65.)

67. Szkic do »Rzeczypospolitej Babińskiej« (r. 1870). (Fot. A. Pawlikowski.)

blicznem udział, rozpraszał się, idąc za celami zewnętrznymi i pewnymi własnymi przymiotami, które się w nim później rozwinęły. Wychodząc z tej samej myśli o Polsce, namalował on Skargę, ożywiony tą samą myślą malował potem obrazy, które już nie były tem objawieniem jego uczucia, lecz były zużyciem umiejętności malarskiej dla celów zewnętrznych, praktycznych, z chwilą zaś, w której nastąpił taki zwrot, syntetyzująca siła uczucia ulotniła się i Matejko pozostawał na woli swojego umysłu, skłonnego do rozbieżności, swego gwałtownego temperamentu malarskiego, którym nie władała rozwaga.

Matejko malarz i Matejko myśliciel nie mogli się z sobą utrzymać w zgodzie. Z jednej strony myśl Matejki rozsadzała spójnię jego koncepcyi malarskiej, z drugiej malarz, gnany pasyą widzenia jaknajdoskonalszego, wgryzał się w szczegóły plastyczne obrazu i rozbijał myśl zasadniczą na mnóstwo drugorzędnych wniosków, całość akcyi na mnóstwo drobnych epizodów. Dopóki idea Polski była bezwzględną treścią jego najgłębszego uczucia, stanowiła ona spójnię artystyczną jego dzieła, z chwilą, w której się stała cnotą, obywatelskim obowiązkiem, stała się wyłomem w jego osobowości, przez który sięgnęły do niej rozkładowe wpływy otoczenia.

W ostatecznej formie indywidualność Matejki ukształtowała się z pierwiastków jego uczucia, które było przeważającą w nim siłą, z pewnego charakteru umysłowości i wpływu zewnętrznych czynników. Głębokość, powaga

68. Portret M. hr. Pusłowskiej (r. 1870.) (Fot. A. Szubert.,

69. Katedra ormiańska we Lwowie. Szkic rysunkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

i siła jego uczucia napiętnowała wszystkie postacie jego obrazów tą potęgą charakteru indywidualnego i tem smutnem lub surowem skupieniem i natężeniem do krańców możności, wyrazu duszy, duszy, która jest ciągle na przeciwnym biegunie spokoju i wesołości życia, która żyje i działa w świecie ciemnych przeczuć, straszliwie uświadomionych bólów, rozpaczy, szaleństwa, zapamiętania się w walce, surowego spełniania nakazów siły wyższej, lub poważnego dokonywania aktów wielkiej doniosłości dla bytu narodu.

Myśląc o jego życiu, ma się wrażenie, że on przechodzi wśród tego bytu jak lunatyk, zapatrzony w coś, co jest poza tem słońcem, które oświecało powszednie dnie jego życia. Ale te dnie trwały i Matejko musiał je przeżywać tak, jak każdy inny człowiek, i znosić wszystkie następstwa zdobytego swoim artyzmem miejsca w społeczeństwie. Społeczne wymagania i towarzyskie małostki czepiały się go, ludzie oblepiali się dokoła niego ze swojem szczerem uwielbieniem, czcią, zachwytem, lecz również z pochlebstwem, uniżonością, płaskością, meskineryą i ściągali go na swój poziom, na którym on, człowiek pełen prostoty, naiwności, nie obyty towarzysko, niezręczny, nie mający łatwości wysławiania się, swojem zachowaniem się i swoją mową wywoływał nieporozumienia i budził fałszywe o sobie mniemania.

Kraków, miasto małe, nieproporcyonalnie małe w stosunku do wielkości, sławy i znaczenia Matejki, Kraków zanadto się zbliżał do niego i to coś dziwnego, ta atmosfera oddalenia, która otacza ludzi wielkich, przerywała się

Stefan Batory pod Pskowem.

1. Stefan Batory król polski. 2. Jan Zamojski hetman i kanclerz w. k. 3. Konstanty Bazyli Ostrogski. 4. Mikołaj Sieniawski k. p. k. 5. Filon Kmita Czarnobylski woj. smoleński. 6. Heidenstein. 7. Jan Zberowski, kasztelan gdański. 8. Ks. J. Dymitr Sulikowski. 9. Stefan Lazar. 10. Ernest Weyher. 11. Mikołaj Urowiecki. 12. J. Wiśloch. 13. Zygmunt Rotem. 14. Jan Borumiesa. 15. Michał Haraburda. 16. Synowie G. Bekiesza. 17. Mikołaj Rudy Radziwiłł h. w. l. 18. Janusz ks. Zbarski, wojewoda bracławski. 19. Mikołaj Dorohostajski, wojewoda połocki. 20. Antoni Possevini S. J., legat Grzegorza XIII. 21. Cyryan, władyka połocki. 22. Iwan Naszczokin. 23. Książę Dymitr Piotrowicz Iłecki. 24. Mikołaj Basorek, sekr. pos. 25. Kniaź Teodor Obaleński Lichów. 26. Roman Wasilewicz Olferiow. 27. Stanisław Żółkiewski, naczelnik. 28. Baltazar Batory. 29. Jan Oryszowski, hetman nizowych kozaków.

Stefan Batory pod Pskowem (r. 1871.) (Fot. Goupile.)

70. Portret Leonarda Serafińskiego (r. 1870.) (Fot. A. Szubert.)

pospolitą poufałością, z jaką każdy mógł potrącić Matejkę, mijając się z nim na ulicy, lub zaglądając do jego garnka, do codziennego jego życia. Z jednej strony jego sztuka, jego sława wytwarzały dokoła niego krąg czci i podziwu.

71. Szkic do »Ubiorów w Polsce«. (Fot. A. Pawlikowski.)

który przestępowano z namaszczeniem, tytułując go „Mistrzem", z drugiej, jednocześnie, ten Mistrz, ten prorok zasiadał, jak każdy inny pospolity człowiek, do obiadu proszonego i sięgał po sztukę mięsa, którą mu podawała uprzejma gospodyni, tytułując „Mistrzem" i zatruwając atmosferę towarzyską ogromem tego imienia, wyrażającego najniższą uniżoność tych, co wspólnie z Matejką zasiadali do stołu.

Nie każdy człowiek może być jednocześnie niedościgłym, jak legenda, i powszednim, jak chleb powszedni. Dla niego i dla jego otoczenia wynikają stąd i sprzeczności nie do pogodzenia i przykre rozczarowania. Trzeba było być Napoleonem, żeby z pospolitej szarej kapoty zrobić szatę cezara, która przyćmiła blask i przepych purpury, trzeba było być Mickiewiczem, tym geniuszem bez miejsca i rangi, mieć tę prostotę bohaterską, która stała ponad wszystkiem, żeby każdy najpospolitszy fakt życia opromienić sobą i zmusić myśl, by pogodziła Improwizację z fajką i kołdunami.

72. Portret A. Serafińskiego (r. 1871).

Te dwa różne punkty widzenia, z których na Matejkę patrzono, — raz z oddalenia jego sławy i wielkości, to znowu z bliskiego, poufałego zetknięcia się — wywoływały pewne zamieszanie i sprzeczności w opiniach o nim. Lu-

73. Andrzej Batory, biskup warmiński.
Rysunek według współczesnego medalu. (Z »Albumu«.)

dzie niechętnie przebaczają tym, którzy się wynoszą ponad innych, i takich, którzy podchwytywali każdą małostkę i przeciwstawiali pospolity sąd codziennego życia temu nimbusowi, w którym chodził Matejko, znalazło się dosyć, a ci, którzy go czcili, którzy z niego czynili bezwzględny dogmat, czynili to w ten sposób, że podrywali jego powagę i rozpraszali urok. Matejko nie był próżnym, lecz był za mało krytycznym, za naiwnym i nie miał w sobie siły do rozbicia tego zaczarowanego koła, które dokoła niego zataczała cześć i pochlebstwo, miewał też stąd przykrości i rozczarowania osobiste, a jednocześnie wytwarzał szkodliwe dla sztuki polskiej zamieszanie pojęć.

Społeczeństwo polskie nie było przygotowane do udźwignięcia tego ruchu artystycznego, który spadł na nie, jak lotna lawina. Ani w publiczności, ani w krytyce nie było wyobrażeń o sztuce, chociaż były o niej różne estetyczne teorye w obiegu; znano wyrazy, którymi się o sztuce pisze i mówi, znano metafizyczne o niej majaczenia, ale na mózgach nie było projekcyi obrazów i posągów, którymi możnaby było mierzyć to, co nagle, bez przygotowania, w czasach upadku i klęski, zabłysło tak zadziwiającym blaskiem. Ze sztuki brano to, co było przystępne, brano jej treść anegdotyczną, jej myśl— ideę, a samą sztukę, samo malarstwo odczuwano wprawdzie, ale bez uświadamiania, w czem leży jego charakter i wartość. Potężny talent Matejki nie mógł być ani zrozumiany, ani oceniony, natomiast anegdota historyczna jego obrazów porywała nie tylko przeciętną publiczność, ale i specyalną krytykę, której służyła za materyał do głębszych lub płytszych rozpraw historyozoficznych, lub zastanawiania się nad charakterem ludzi malowanych, ich cnót

74. »Batory pod Pskowem«. I. Stefan Batory. (Fot. J. Goupile).

75. »Batory pod Pskowem«. III. Possewin. (Fot. J. Goupile).

Fot. J. Golcz

«Batory pod Pskowem.» II. Stefan Batory.

76. »Batory pod Pskowem«. IV. Possevin. (Fot. J. Golcz.)

77. »Batory pod Pskowem«. V. Ręce Possevina. (Fot. J. Golcz.)

wad, ich wpływów na losy narodu. Jest to zresztą pochyłość, na którą krytyka artystyczna stacza się bezwiednie z nadzwyczajną łatwością. Krytyka, jak ktoś powiedział, jest pływaniem między nauką i sztuką. Analiza dzieła sztuki musi się odbywać drogą możliwie zbliżoną do metod naukowych poznawania wszelkich zjawisk; objaśnienie, czyli opowiedzenie procesu powstawania dzieła sztuki, przyczem rozkłada się ono na pierwotne przyczyny i pierwiastki, musi być ścisłe, logiczne i pozbawione subjektywnego zabarwienia, lecz koniecznością krytyki, gdyż koniecznością umysłu, jest syntetyczne odbudowanie tak rozebranego na części dzieła, wywołanie napowrót całkowitego wrażenia, jakie ono w założeniu miało wywoływać. Tu wchodzą w grę inne czynniki psychiczne, subjektywna zdolność odczuwania, pobudliwość wyobraźni, zdolność współczuwania, identyfikowania się z artystą, odgadywania jego myśli i uczuć i przeniesienie ich w duszę czytelnika — widza. Krytyka, która nie miała żadnych narzędzi analitycznych, przędła, jak umiała, syntezę dzieł sztuki,

78. »Batory pod Pskowem«. VI. Haraburda i Bornamissa. (Fot. J. Golcz.)

79. »Batory pod Pskowem«. VII. Zamoyski. (Fot. J. Golcz.)

80. »Batory pod Pskowem«. VIII. Cypryan, władyka połocki. (Fot. J. Golcz.)

mówiąc o tem, o czem wiedziała, choć cokolwiek, — więc, gdy chodziło o sztukę Matejki, mówiąc o historyi.

Znamiennym pod tym względem był gwałtowny ruch opinii, wywołany przez Rejtana Matejki. Dla dzisiejszych umysłów, które pochłonęły Kalinkę i całą literaturę historyczną, dotyczącą upadku Polski, umysłów, które przetrawiły w sobie całą do ran żrącą treść tych czasów, które biczowały i przeszłość i siebie, które doszły do wzięcia całej winy na sumienie polskie i uniewinniły prawnie tych, co, w czas przełomu wewnętrznego, napadli po złodziejsku na naród, — dla dzisiejszych umysłów cała ta burza jest już niezrozumiałą. Wówczas jednak tak się zawzięto na Matejkę, że nawet dostrzeżono fioletowe półtony, z czasem, kiedy poglądy Matejki na historyę przyszły do równowagi z jego otoczeniem, przestano spostrzegać inne, nawet większe jego wady. Ale wtedy zawrzała burza, w czasie której pluto na Matejkę obelgami i oszczerstwem. Siemieński pisał: — Eksploatacya historycznego skandalu na korzyść popularności nie była zadaniem mistrzów sztuki . Kraszewski zaś: — »Piękny obraz ale zły uczynek. Policzkować trupa matki nie godzi się«. Kraszewski przedrukował w Rachunkach paszkwil, napisany na Matejkę:

Winszuję, nie zazdroszczę dukatów i wstęgi!
Na mord drgającej Polski nie było wyrazu,
Tyś dla uniewinienia użył swej potęgi,
A wrogi kupiły z twojego obrazu
Prawo mówić: — Patrzcie! oto taka
Polska ilustrowana dziś pędzlem Polaka.
Lecz za bezcen sprzedałeś tajnie twego gniazda,
Bo już bratniej miłości nie wzejdzie ci gwiazda.

Gniew, oburzenie i żal ludzi, których przodkowie stali tam pod pręgierzem, otaczał Matejkę. Ktoś, chcąc go dotknąć najboleśniej, powiedział przy nim o obrazie: — Trzeba to posłać do Petersburga, tam kupią. — Kupili żywych, mogliby kupić i malowanych! — odpowiedział Matejko.

I tak, jak to nieporozumienie opinii z Matejką powstało nie na tle zagadnień artystycznych, podobnie późniejsza najlepsza z nim zgoda, posunięta do fetyszyzmu, który robił z niego nietykalną świętość, bronioną przed krytyką ze wszystkimi atrybutami, z jakimi występuje prawdziwa religia przeciw herezyi, i ta zgoda wynikała ze zgody z tematami jego obrazów, które były drogie dla wszystkich, a krytykom dawały możność pisania o »lokalnym, niezharmonizowanym do jednego tonu, lecz mistrzowskim kolorycie , o symbolice linii, przechodzącej przez nogę konia krzyżackiego mistrza, o symbolice barwy białej, która jest symbolem śmierci i niewinności, ponieważ ani śmierć, ani niewinność niema chwili teraźniejszej...

Widzowie jednak, którzy szczerze i prosto wzruszali się obrazami Matejki, a odchodzili obojętni od obrazów innych historycznych malarzy, wydawali nieświadomie sąd słuszny i, gdyby ówczesna krytyka miała choćby tę pro-

81. »Batory pod Pskowem« IX. Ks. Dymitr Piotrowicz Hecki. (Fot. J. Goetz.)

82. »Batory pod Pskowem«. X. Stanisław Żółkiewski i Baltazar Batory. (Fot. J. Golcz.)

Projekt pomnika Jana III. w Żółkwi.
Szkic akwarelowy.

83. »Batory pod Pskowem«. XI. Iwan Naszczokin. (Fot. J. Golcz.)

84. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

stotę odczuwania wrażeń, nie przyszłoby do tego potwornego zamieszania pojęć, jakie wynikło w teoretycznem określaniu i wyjaśnianiu twórczości Matejki. Niestety, sam Matejko nie zdołał w zupełności uchronić się od wpływu tych opinii i, nie protestując przeciw nim, nie przeciwstawiając im tego, co powinien był czuć jako artysta, owszem, w swoich publicznych przemowach wynurzając się w podobnym charakterze, przyczyniał się do tem większego zagmatwania prawdy.

Kult Matejki z jednej strony stał się zatęchłem więzieniem, w które chciano wtłoczyć cały ruch artystyczny w Polsce, z drugiej zaś przybierał formy, które musiały doprowadzić do reakcyi, tem gwałtowniejszej, że stała ona wobec rzeczywistej potęgi, nie tylko wielkości jego talentu, ale i tej ogromnej powagi i przemocy, jaką ona zdobyła w społeczeństwie. Reakcya ta, ta krytyka i Matejki i jego krytyków, wywołała długą i gwałtowną polemikę. Wiem coś o tem i dla pewnych umysłów jestem dotąd tym, co zabił ducha polskiej sztuki, kazał czcić farbę, olej, pędzle, i zatruł a nawet skrócił życie Matejki..

Nieszczęściem Matejki było to, że oprócz ludzi, którzy go czcili poważnie i wiedzieli, za co go czczą, jednocześnie wytwarzała się dokoła jego sztuki, jego imienia pewna ciasna, pospolita, pozbawiona głębokości sądu, często płaska rzesza umysłów, słowem i pió-

rem wynosząca jego sławę w sposób nieraz uwłaczający powadze jego sztuki. Te straszne objaśnienia, z któremi podróżowały jego obrazy, wywoływały reakcyę sądu, sceptycyzm, który nie bez pewnej słuszności spadał z autorów na Matejkę, gdyż, bądź co bądź, jego brak krytycyzmu pozwalał na te komentarze, na te marne wyjaśniania jego duszy, na to jarmaczne zachwalanie jego dzieła. Wszystkie te czynniki razem nadszarpywały powszechność czci, która Matejkę otaczała, i narażały go na zawody i przykrości przy zetknięciu się z faktami życia. Matejko, rzucając niekiedy swoje imię, jako rozstrzygający czynnik w pewnych sprawach, doznawał rozczarowania, gdyż imię to nie wywoływało skutku, którego się spodziewał.

85. Portret Konstantowej hr. Zamoyskiej (r. 1871.)
(Fot. A. Szubert.)

Tak było, naprzykład, ze sprawą zburzenia starożytnego szpitala św. Ducha, przeciwko czemu Matejko występował, broniąc starych murów Krakowa. Szpital zburzono, pozostała jeszcze kaplica szpitalna i, kiedy już nic nie mogło odwrócić postanowienia rady miejskiej, by ją zburzyć, Matejko, w złudnem poczuciu tego, czem jest dla Krakowa, chwycił się ostatecznego środka i prosił, żeby jeszcze nie zburzoną kaplicę jemu podarowano. Zamierzał ją odrestaurować, złożyć w niej swoje obrazy i zbiory i, naturalnie, darować temu samemu Krakowowi. W odpowiedzi na jego prośbę — kaplicę zaczęto burzyć... Matejko, dotknięty bolesnie, odesłał dyplom obywatelstwa honorowego i w liście pisał o tych, którzy go nie wysłuchali: Oby kiedyś w ostatniej godzinie zastali Chrystusa Pana miłosierniejszym dla siebie, niż oni okazali się i okażą jeszcze

86. Gołębie. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

względem czcigodnych murów Krakowa. Zapowiedział też, że obrazów swoich w Krakowie odtąd wystawiać nie będzie. Było to w r. 1892.

Ten człowiek, który mógłby o sobie powiedzieć: — Żebyście zajrzeli w moje serce, znaleźlibyście tam tylko jedno imię: — Polska, ten człowiek, który z taką bezwzględnością słuchał porywów swojej miłości i wspaniałomyślności i nigdy nie zawahał się z ofiarą ze swego talentu, ze swego czynu— ze swego życia, ten człowiek mógł przypuszczać, że będzie wysłuchany, i bolał straszliwie.

Wobec geniuszy, czy wobec ludzi pospolitych nie trzeba być rozrzutnym w słowach aż do kłamstwa — nie trzeba też być skąpym i małodusznym w czynach. Ta kaplica, odnowiona przez Matejkę, wypełniona jego obrazami i zbiorami, jakąż byłaby ozdobą Krakowa i jakąby promieniała wzniosłą tradycyą w historyi polskiej sztuki!

Matejko, który w tak ścisłej jedności szedł ze swoim narodem tam, gdzie myśl jego wiązała się z przeszłością, zajmującą tak olbrzymie i poważne miejsce w życiu polskiem. Matejko, nawet poza tem wszystkiem, co mu inni powiedzieli z czasem o jego znaczeniu, mógł czuć, że w każdej narodowej sprawie powinien i on mieć głos, a zwłaszcza tam, gdzie idzie o tę przeszłość,

87. Widok Bosforu (r. 1872.) (Fot. J. Sebald.)

88. Kościół Maryacki (r. 1857.) (Według »Albumu« warszawskiego.)

którą on wskrzesił. I tu jednak spotykały go zawody: albo to, co chciał uczynić nie było możliwe do urzeczywistnienia, albo też nie pamiętano o nim

89. Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką (r. 1865.) (Według »Albumu« warszawskiego.)

w chwili, kiedy on najsilniej współczuwał i współdziałał temu, co się dokonywało.

Kiedy, naprzykład, miano obchodzić rocznicę Unii lubelskiej, Matejko spieszył z ukończeniem swego obrazu i miał nadzieję, że podczas uroczystości będzie on wystawiony we Lwowie. Nikt jednak o tem nie pomyślał: »...nikt,

choćby przez pomyłkę, nie spyta, czy to prawda, że jest obraz Unii.« »W taki sposób, pisze dalej, niejasno wypowiadając swoją myśl, nie sprowadza się zapewne menażeryi lub czegoś podobnego, ale temu, co szczerze pracuje, ze sławą, jak mówią, narodu, wartoby przecie pomódz zapewnieniem dachu dla jego pracy. Ale to mizerye, o jakich lepiej podobno milczeć. Trzeba czekać, cóż mam robić. Ojczyzna tak chce«.

Z czasem obraz nabył kraj i zawiesił w sali sejmowej.

Mizeryi takich było zapewne dużo w jego życiu, jednakże trzeba stwierdzić, że to, co społeczeństwo polskie miało do dania, w owych czasach, człowiekowi takiemu, jak Matejko, to, poza różnemi mniejszej wagi rzeczami, mu dało. Naturalnie, trzeba zawsze pamiętać, mówiąc o społeczeństwie, że wyraz ten oznacza coś bardzo nieścisłego i że takie zbiorowe porywy całego społeczeństwa, w jednym kierunku, jeżeli się zdarzają kiedy, to bardzo rzadko. Tak samo więc, jak mówiąc: społeczeństwo polskie wydało Matejkę, mówimy komunał, który niema żadnej treści, podobnież, kiedy Zyblikiewicz ofiarowuje berło sztuki Matejce w imieniu narodu, to naród, budząc się pewnego dnia, dowiaduje się z gazet, że był takim wspaniałomyślnym i to berło Matejce ofiarował. Taki jest wszędzie i zawsze prawie stosunek jednostki do tłumu. Bądź co bądź, imię Matejki było jednem z najbardziej czczonych i najszerzej znanych w Polsce, — a w pewnej chwili było najświetniejszym przejawem polskiego życia, najdobitniejszym dowodem jego trwania. Ale życie nie stoi na miejscu. Jeżeli z jednej strony w Matejce i jego otoczeniu były czynniki, które z latami naruszały jego w narodzie stanowisko, to z drugiej strony przyrost życia, który szedł w szybkiem tempie, rozwój ruchu artystycznego i gwałtowny objaw twórczości literackiej sprawiły, że Matejko nie był już jedynym, że sławą i stanowiskiem musiał się dzielić, że dokoła niego nie skupiały się już wszystkie promienie czci i uwielbienia. Matejko nie był zazdrosnym, nie uświadamiać sobie jednak tej zmiany nie mógł i w smutną z natury jego duszę zakradała się zgryźliwość i bolesny żal, które mu już stale towarzyszyły w nieustającej, ciągłej, olbrzymiej pracy, pracy, która też, jak zapewniał, dawała mu możność zapominania o sobie. Krył się on z tem, zjadał gorycz w samotności, wybuchając w rzadkich chwilach rozdrażnienia i nie mogąc ukryć, co czuje, nie zdradzał, dlaczego tak czuje, wytwarzając bolesne nieporozumienie między sobą a ludźmi blizkimi i współczującymi, którzy nie mogli mu w niczem dopomódz. Zresztą sposób życia, który prowadził, głód, w którym siebie utrzymywał, przy ogromnej pracy, a ostatecznie nurtująca choroba współdziałały w wytworzeniu się tych stanów duszy, które mogłyby rozłożyć i sparaliżować każdą energię o mniejszem natężeniu; — ale w Matejce panowała ta fatalistyczna siła jego bytu — musiał on tworzyć, musiał bez wypoczynku, z namiętną żądzą czynu, do ostatniego drgnienia duszy.

Z jaką niesłychaną, nie słabnącą ani na chwilę energią szła ta praca,

Władysław Biały w Dijon.

90. Portret Piotra hr. Moszyńskiego (r. 1873.) (Fot. A. Szubert.)

91. Trzewiki starodawne. Szkic akwarelowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

można już mieć wyobrażenie, przypomniawszy sobie chociażby tylko szereg wielkich obrazów, które, jak słupy, znaczące odległości, stoją na drodze twórczości Matejki. Skarga wystawiony w r. 1864, Rejtan 1866, Unia lubelska 1869, Batory 1873, Grunwald 1878, Hołd pruski 1882, Sobieski 1883, Joanna d'Arc 1886, Kościuszko 1888, Konstytucya 3-go Maja 1891, Śluby Jana Kazimierza 1893, niedokończone...

Każdy z tych obrazów, wielkich rozmiarami płótna, jest po brzegi i poza brzegi przepełniony szczegółową, zaciekle dążącą do doskonałości, robotą. Nie ma nic z szablonu, nic z komunału, nic z drugiej ręki. Nad wszystkiem unosi się poryw talentu, którego energia nie zna spoczynku, i temperamentu, który, jak podmuch wichru, pędzi rękę malarza. Jeżeli w tem jest maniera i rutyna, to wynikają one z indywidualności samego Matejki, są ubocznym produktem rozwojowego przebiegu jego artyzmu, koniecznym, nieuniknionym pierwiastkiem w twórczości każdego artysty o indywidualności bardzo określonej, więc jednostronnej, wynikiem zresztą konieczności pewnych ułatwień w pracy, która dźwiga tak ogromne, jak u Matejki, zadania, w końcu, tego tragicznego spłą-

92. Dzwon Zygmuntowski (r. 1874.) (Fot. A. Szubert.)

93. Z grobów dominikańskich. Szkic akwarelą. (Fot. A. Pawlikowski).

tania celów artystycznych i obowiązków społecznych, które było nieszczęściem jego sztuki. Żeby każdy z tych obrazów rozłożyć na składowe części, żeby wziąć pojedyncze postacie i głowy, byłby ich legion, utworzyłaby się cała galerya obrazów, zdumiewających siłą wyrazu uczuć i charakteru. Giną one w chaosie i nadmiarze nagromadzonych bez rozwagi szczegółów, nie ujętych w konieczne, dla obrazów tej wielkości, warunki dekoracyjnego malowania. W życiu i w sztuce był on wspaniałomyślnie rozrzutnym, nie oszczędzał siebie, nie liczył się z wartością tego, co dawał — dawał wszystko, aż ponad to, co było potrzebne; stąd ten chaos kapitalnych szczegółów, utopionych w bezładnej całości.

W jego czynie tkwi ta pierwotna energia twórczych natur, energia, która nie zdobyła jeszcze doświadczenia i zużywa się w nadmiarze działania, nie umiejąc oszczędzać ani swojej siły, ani czasu, ani materyi. Ogrom jego dzieła przygniata poprostu człowieka, który je stworzył, zdaje się on być małą mrówką, przywaloną piramidą, sięgającą w niebo, wydźwigniętą przez jakieś cudowne siły, które przez niego działały.

Matejko pragnął, żeby na jego pogrzebie dzwonił Zygmunt, którego dźwięk jest rzeczywistym głosem czasów, z taką potęgą wcielonych w sztukę i ukazanych Polsce przez Matejkę. Przed nim ludzie myśleli o przeszłości jak ślepi, on dopiero ją odbudował żywą, wielką w swojej chwale i nieszczęsną w potwornej nędzy upadku. Głos Zygmuntowskiego dzwonu nad jego trumną zdaje się być jękiem, idącym z głębin dawnej Polski, której nikt bardziej, głębiej, namiętniej nie kochał i nikt jaśniej, bliżej, dotykalniej nie widział i nie zdołał wskrzesić.

Jest on jednym z tych ludzi, którzy, jak słupy ogniste wśród mroku niewoli, wiodą

94. Ostafi Daszkiewicz (r. 1874.) (Fot. A. Szubert.)

95. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

naród wzniosłemi drogami i nie dają mu ani spodleć, ani zginąć w rozpaczy, ani zapomnieć nadziei.

III.

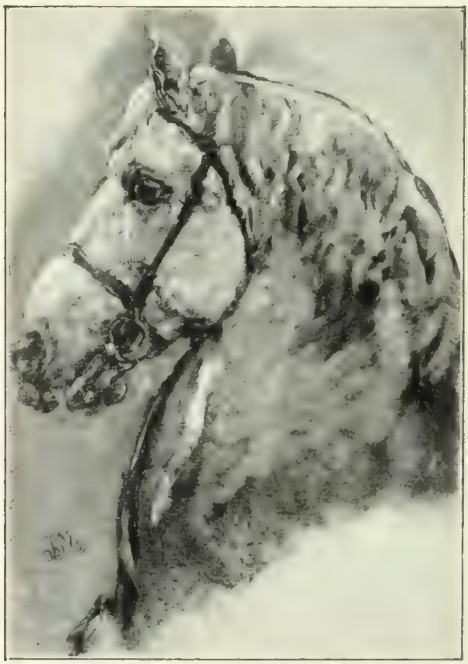
Ostateczny wynik czynu nie zawiera całej sumy energii, zużytej na jego dokonanie; część tej siły, niekiedy bardzo znaczną, traci się na pokonanie mnóstwa ubocznych przeszkód, pośrednio tylko związanych z pobudką i celem czynu.

Tak też jest w malarstwie. Płótno i farby są koniecznym warunkiem powstania obrazu, lecz wydana na ich wytworzenie energia nie znajduje się w obrazie. Nie tylko jednak rzeczy, tak daleki mające związek z samym obrazem, pochłaniają część tej energii — bezpośrednio, tworząc swoje dzieło, artysta musi stracić część siły i zapału, na pokonanie oporu materyalnych warunków malowania. Zamienić obraz, widziany w wyobraźni, który jest wynikiem pewnych stanów psychicznych, pewnych poruszeń uczucia, pewnych układów myśli, zamienić na obraz widziany na płótnie, wypromienić swoją duszę w farby, można tylko drogą długiej i bardzo złożonej pracy. Środki malarstwa nie są bezpośrednio związane z wyobraźnią i ręką. Wszystko jest w niem fikcyą: forma, światło, przestrzeń, ruch, życie i jedna tylko harmonia barw jest w bezpośrednim ze zmysłem wzroku związku, chociaż musi również przejść przez materyalne środki i pracę, zanim się objawi na powierzchni obrazu.

Rzeźbiarz, modelujący z gliny, czuje, jak energia jego ramienia i palców, kierowana widzianym w wyobraźni, lub też stojącym przed nim rzeczywistym kształtem, bezpośrednio, natychmiast nadaje szaro-zielonawemu błotu kształt żądany. Materya jest opanowana przez myśl, która posługuje się narzędziem, otrzymującem energię, cel i kierunek ruchu bezpośrednio od niej rzeźbiarz czuje w swojem ramieniu i palcach tętno tej myśli i czucia, dusza jego jest w możliwie blizkiem zetknięciu z jego dziełem. Muzyk, który improwizuje na fortepianie, stapia się w jedno z narzędziem muzycznem. Ma on w sobie gotowe wszystkie pojedyńcze tony i wszystkie ich harmonijne układy

96. Iwan Groźny (r. 1875.) (Fot. A. Szubert.)

97. Padły koń. Szkic olejny.
(Fot. A. Pawlikowski.)



98. Łeb koński. Szkic olejny.
(Fot. A. Pawlikowski.)

i ma środki ich przejawienia w gotowych i odpowiednio do natury muzykalnego zmysłu ułożonych tonach instrumentu, który nawzajem łączy się z jego wyobraźnią i suggestyonuje go swemi właściwościami, poddaje mu motywy kompozycyjne. Muzyk zresztą, tworząc, nie potrzebuje słyszeć swego dzieła zewnątrz siebie. Głuchy Beethowen może istnieć — ale ślepy Rembrandt jest niemożliwy.

Zdolność wyobrażania, myślenia obrazami jest wszechludzką i malarz różni się pod tym względem od innych ludzi może tylko stopniem natężenia tej zdolności, siłą i jasnością widzeń i koniecznością ukazania ich w obrazie, która może mu być niekiedy przypadkowo narzuconą przez

Portret Z. Cieleckiej.

wpływ okoliczności zewnętrznych. Z chwilą, w której obraz, widziany w wyobraźni, ma być namalowany, następuje kolizya między widzeniem a środkami jego uzewnetrznienia — dusza i materya staczają walkę i w walce tej konieczne już są inne siły, nie tylko wyobraźnia, nie tylko nieświadomy poryw, lecz i kierownicze władze umysłu, rozważanie, rozumowanie. Ta chwila, którą nazywamy natchnieniem, jest chwilą najwyższego napięcia wszystkich władz psychicznych, bezwzględnego skupienia wyobraźni i uwagi, chwilą najzupełniejszej syntezy świata wewnętrznego i zewnętrznego. Chwila ta trwa krótko, krócej, niż czas, potrzebny na pokrycie trochę większej powierzchni płótna farbami. Opór materyi zjada część sił, część uwagi rozprasza się na sięganie pędzlem do palety, kombinowanie surowych farb w tony harmonijne, przenoszenie ich pędzlem na płótno, ustosunkowywanie z już przedtem położonemi — i często, zanim płótno jest pokryte, chwila natchnienia wypromieniowała całą swoją energię, obraz, widziany w wyobraźni, zatarł się, rozprószył i malarz ostatkiem energii zaciera resztę obrazu malowanego jakimś ogólnym tonem, zamieniając go w mgłę bezkształtną i bezbarwną, jak bezkształtnem i bezbarwnem

99. Ludwik Święty, wybierający się na wyprawę krzyżową (r. 1876.) (Fot. A. Szubert.)

100. Portret ojca (r. 1877.) (Fot. J. Sebald.)

jest w tej chwili widmo jego wyobraźni. Taki jest ogólny przebieg chwili przejawienia się obrazu na płótnie, lecz u każdej indywidualności przebieg ten może być do pewnego stopnia odmienny. Zdolność dłuższego lub krótszego utrzymywania się w tym stanie natchnienia, jasność lub mglistość wyobrażenia, koordynacya wyobraźni i uwagi, wprawa i doświadczenie, aż do wytrzymałości fizycznej, wszystko to wpływa na pewne różnice w sposobie dokonania tego pierwszego aktu malarskiej twórczości, który może być i ostatnim, jeżeli malarz osiągnie na płótnie obraz zupełnie zgodny z obrazem, widzianym w wyobraźni, co jest najidealniejszym, najdoskonalszym przebiegiem procesu tworzenia. Zwykle jednak, dążąc do najszybszego zmaterya lizowania swego widzenia, malarz robi szkic, jakby streszczenie tego, co obraz ma przedstawiać, skondensowaną formułę obrazu, a musi tak postępować koniecznie tam, gdzie rozmiary obrazu mierzą się na dziesiątki metrów, gdzie warunki jego wykonania wymagają długich prac przygotowawczych, gdzie, słowem, opór przeszkód zewnętrznych przechodzi siłę środków ludzkiej natury, potrzebną do ich natychmiastowego przezwyciężenia.

Szkic jednak nie jest obrazem takim, jaki ma być w ostatecznem skończeniu, a ponieważ po jego zrobieniu ginie całkowicie stan duszy, w którym on się począł, malarz nie byłby w stanie ze szkicu zrobić obrazu, jak nie byłby w stanie malować dalej podmalowanego obrazu, gdyby mu w pomoc nie przychodziły inne siły psychiczne.

W umyśle malarza pozostaje pamięć obrazu, powstałego w wyobraźni, pamięć własnego stanu duszy, przy którym ten obraz powstał. Pamięć ta

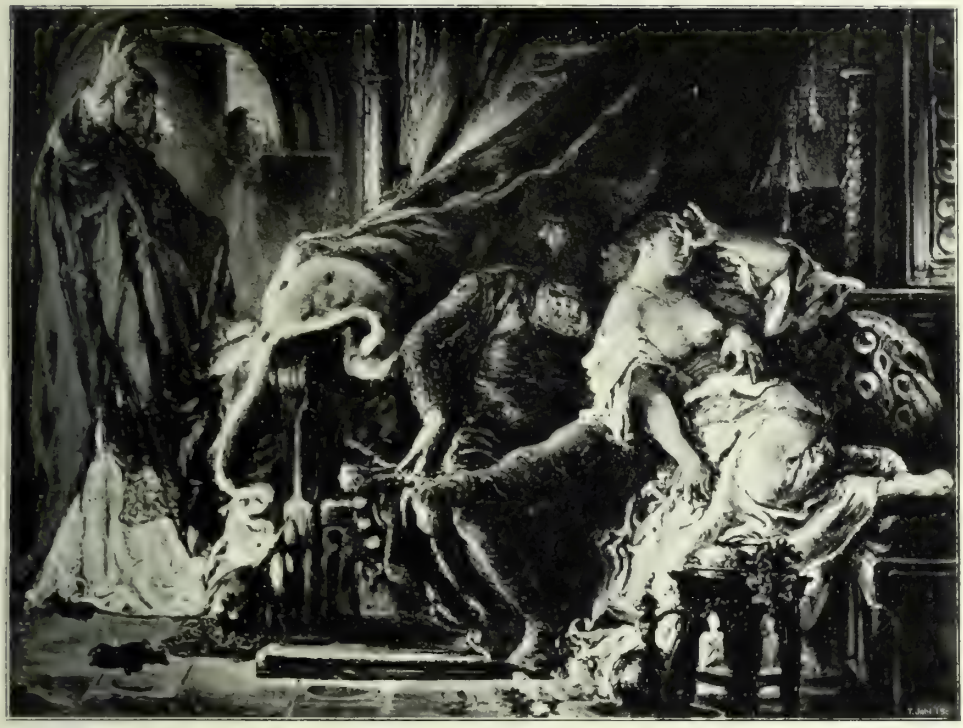
101. Wacław Wilczek podczas obrony klasztoru w Trzebicach (r. 1876.) (Fot. A. Szubert.)

102. Szkic do »Bolesława Śmiałego«. (Fot. A. Pawlikowski.)

staje się teraz źródłem, z którego on czerpie możność dalszej nad obrazem pracy. Pamięć ta może być przygnieciona innemi wrażeniami, chwilowe wyczerpanie jej pod wpływem znużenia zdaje się ją usuwać całkowicie i bezpowrotnie, lecz uwaga i wola kojarzy rozmaite czynniki psychiczne, które ją dobywają na wierzch, stawiając przed wzrokiem świadomości napowrót pierwotny obraz. Ta to siła pozwala malarzom dokonywać olbrzymich dzieł, które wymagają niekiedy długich lat czasu, tą siłą działał geniusz Michała Anioła, uwięziony pod sklepieniem Sykstyny — dzięki niej, mógł Matejko utrzymać się w tak niezachwianym stanie duszy aż do ostatniego pociągnięcia pendzla, malując Skargę lub Rejtana. Wogóle, bez tej siły, dla człowieka takiego, jakim on jest dzisiaj, niedostępnemby było dokonanie dzieła sztuki, działającej tak złożonymi pierwiastkami, jak malarstwo, nie możebnemby było skoordynowanie formy, światła, barwy w całość, będącą zupełnym wyrazem duszy twórcy.

* * *

Forma w malarstwie ma dwa wymiary rzeczywiste, trzeci wytwarza się w wyobraźni widza przez wyzyskanie jego pamięci wrażeń wzrokowych i jego pojęć o przestrzeni, przy pomocy linii i perspektywy światła i barwy. Ściśle biorąc, malarstwo działa tylko płaskiemi plamami, których kształt i wielkość, ustosunkowane na płaszczyźnie płótna odpowiednio do tonów świetlnych i barwnych, powstających na rzeczywistych bryłach, dają obraz wypukłości i przestrzeni. Sylweta ludzkiej postaci, wypełniona plamami, odpowiada-



103. Bolesław Śmiały i Św. Stanisław (r. 1887.) (Fot. A. Szubert.)

jącemi różnym szczegółom tej postaci, oświetlonym z pewnego punktu, daje złudzenie ludzkiego kształtu trójwymiarowego. I nawet rysując liniami formę przedmiotów, działa się na świadomość widza przez wykreślenie sylwety rozmaitych płaszczyzn, składających się na całość kształtu przedmiotu. Lecz na zachowaniu kształtu rzeczy nie kończy się rola formy w malarstwie, przez wzrok do świadomości dostaje się olbrzymi świat wrażeń, które, po największej części, zależne są od formy widzianego zjawiska. I jak w rzeczywistości nie tylko pojedyncze rzeczy, lecz i ich związki między sobą stanowią składniki wzrokowego wrażenia — tak samo jest w malarstwie. Nie tylko kształt rożnych wiadomych przedmiotów jest zadaniem rysunku, ponad tem jest jeszcze forma obrazu, forma całości zjawiska, która bywa nieraz ważniejszą od tego, czy pewne jego szczegóły są mniej lub bardziej ściśle narysowane.

Formą są ogólne linie obrazu, wynikające z kształtu sylwet przedmiotów i ich wzajemnych stosunków, formą wydobywa się charakter rzeczy i istot żywych, ich ruch i ich bezwład, całość ich życia aż do najsubtelniejszych przejawów uczuć i stanów duszy, które wyrażają się odchyleniami kształtów, nie dającemi się ująć w słowa i wydobywanemi tylko przy pomocy najsubtelniejszej wrażliwości wzroku i najdoskonalszej precyzyi ruchów ręki.

104. Bolesław Rogatka (r. 1877.) (Fot. A. Szubert.)

Ten właśnie najsubtelniejszy przejaw kształtu był punktem wyjścia twórczości Matejki. Wydobyć z możliwą siłą indywidualny charakter danego człowieka i, z również wielką potęgą i prawdą, oddać wyraz jego uczuć, jego stanu duszy w danej chwili i pod wpływem danych zdarzeń – oto to zagadnienie, które było najistotniejszym fermentem jego wyobraźni i rzeczywistą treścią jego obrazów. Były one nie tylko ilustracyą pewnej historycznej chwili z dziejów Polski, ich zagadnienie artystyczne polegało na rozwiązaniu pewnego zagadnienia psychologicznego, pewnego stosunku uczuciowego i myślowego między ludźmi, zapełniającymi obraz, były one wyrazem sił psychicznych i życia indywidualnego, jego harmonii lub sprzeczności z życiem tłumów.

Jak w rzeczywistości, tak i w malarstwie życie człowieka uzewnętrznia

się jego typem, charakterem indywidualnym, wyrazem i ruchem. Ruch, gest służy nie tylko do wykonywania pewnych czynności, lecz również do wyrażania uczuć. Rożne rasy w rozmaitym stopniu używają gestu, dla dopełnienia wyrazu uczuć i uzupełnienia wypowiadanej myśli. Między gwałtownością, wyrazistością i nieustannością gestów Włocha, a bezwładem, bezruchem i spokojem Niemca leży przepaść. Każda rasa ma swój temperament, który się wyraża siłą, rozmachem i szybkością ruchów. Można powiedzieć, że łuk, który zakreśla ręka człowieka, proporcyonalny jest do jego temperamentu indywidualnego i rasowego. Gestykulacya włoska, razem z włoską sztuką, stała się dla całej sztuki europejskie wzorem, który ujęły w kanony i wykładały wszystkie szkoły i akademie, złączywszy go jeszcze z zasadą piękności ruchów, pewnego zaokrąglenia linii ciała i członków i hamowania gestów, rzekomo wymaganego przez klasyczną sztukę. Z tego się urodziły te szematyczne, konwencyonalne, ujęte w pewien rytm, dla wszystkich jednaki, ruchy, które panowały w tak zwanej p o w a ż n e j sztuce, a specyalnie w m a l a r s t w i e h i s t o r y c z n e m. Szematy te narzucały się wszystkim rasom: Francuz, Niemiec, Polak, Rosyanin przedrzeźniali mimikę i gestykulacyę włoską, miarkowaną klasyczno-szkolnym kanonem, to jest pewnym konwencyonalnym gestem, jednakim dla wszystkich.

105. Portret J. Szujskiego (r. 1886.) (Fot. J. Mien.)

Sztuka miała cele i dążenia poza i n d y w i d u a l n ą d u s z ą artysty, który nią władał. Nie służyła ona do wyrażenia tej duszy, tylko do spełnienia zagadnień, leżących poza nią, wydedukowanych z fałszywego pojęcia psychologii sztuki i niezrozumienia sztuki greckiej, z której zrobiono wzór i którą powołano na cenzora i policyanta, utrzymującego prawomyślność i porządek w świecie twórczości artystycznej. Forma tej sztuki miała być jedyną formą, jaką należało posługiwać się i, wzorując się na niej, do konwencyonalnego, urobionego w szkołach ruchu i wyrazu dodano draperye, które łączyły się

106. Dziewica Orleańska (r. 1886.) (Fot. A. Szubert.)

Joanna d'Arc r. 1429.

1 Św. Michał Archanioł. 2. Św. Katarzyna. 3. Św. Małgorzata. 4. Joanna d'Arc. 5. Karol VII, król francuski. 6. Marya d'Anjou, królowa francuska. 7. Juvenal des Ursins, arcybiskup z Rheims. 8. Agnieszka Sorel. 9. Potem de Xaintrailles. 10. Duc d'Angoulême. 11. Jan Dunois. 12. Artur Richemont, wielki konetabl Francyi.

Joanna d'Arc r. 1429.

1. Św. Michał Archanioł. 2. Św. Katarzyna. 3. Św. Małgorzata. 4. Joanna d'Arc. 5. Karol VII, król francuski. 6. Marya d'Anjou, królowa francuska 7. Juvenal des Ursins, arcybiskup z Rheims. 8. Agnieszka Sorel. 9. Poton de Xaintrailles. 10. Duc d'Angoulême. 11. Jan Dunois. 12. Artur Richemont, wielki konetabl Francyi.

»Dziewica Orleańska.« III. Karol VII i Marya D'Anjou.

107. »Dziewica Orleańska«. I. Postacie świętych. (Fot. A. Szubert.)

108. Szkic ołówkowy do »Dziewicy Orleańskiej«. (Fot. J. Mien.)

bezpośrednio z ciałem i były ujęte w ten sam konwenans układu, wlokąc się za członkami, jak błony z niemi zrośnięte.

Matejko, którego sztuka jest tak samodzielna, niezależna i oryginalna, który z taką bezwzględnością dążył do wcielenia w obraz prawdziwego życia i który, w dodatku, miał do czynienia z ubraniami, uszytemi z materyałów, nie dających się, jak złotogłów, jak grube aksamity, szuby i adamaszki, nagiąć do konwenansu na mokro drapowanych manekinów, Matejko jednym zamachem swego bezwzględnego temperamentu wymiótł cały ten kram znoszonych komunałów i przeciwstawił formom akademizmu, szematom i konwenansom, wyrażającym historyczne malarstwo, formę oryginalną, żywą i zdumiewającą śmiałością pojęcia.

Jego ludzie nie pozują, miotają nimi uczucia i namiętności, poruszające do ostatniego włókienka ich ciałem, które gnie się i ustawia ze ścisłą logiką związku, w jakim są wszystkie pierwiastki żywej ludzkiej istoty. Nie hamują się oni dla piękna i wdzięku, a strój, który ich pokrywa, rusza się wprawdzie razem z nimi, lecz zachowuje swoje właściwości, wynikające z kroju i rodzaju wątku, z którego jest uszyty, i nie jest naginany do przedrzeźniania draperyi z greckich posągów.

W sztuce każda nowa forma z początku razi i wywołuje protest, i tylko

109. II. fragment z »Dziewicy Orleańskiej«. (Fot. A. Szubert.)

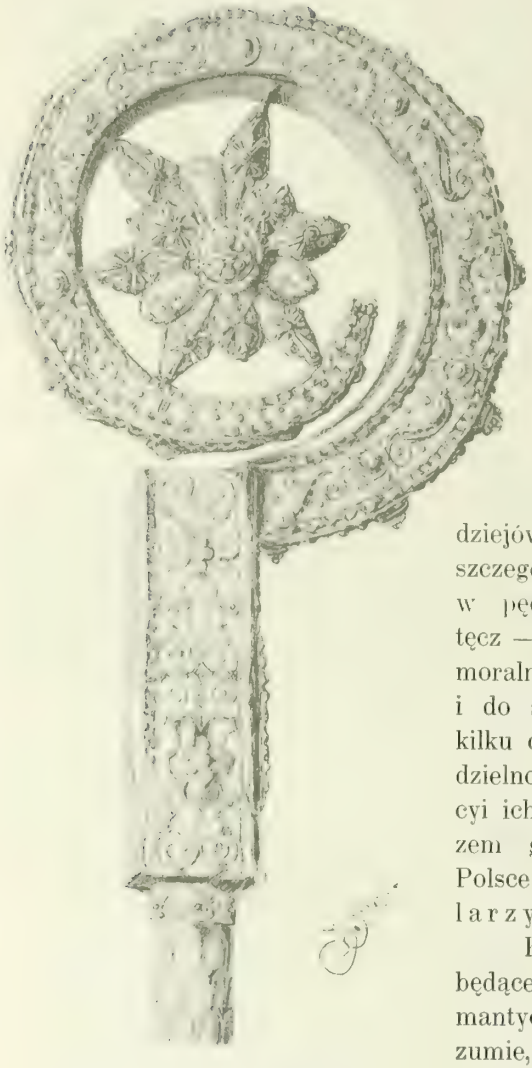
bezwzględna jej logika życiowa przekonywa i narzuca ją widzom. Matejki śmiałość i niezależność, wobec wtenczas jeszcze panujących, zwłaszcza w niemieckiej sztuce, pojęć formy, jest niepohamowaną. Dość przypomnieć zajmującego środkowe miejsce w Kazaniu Skargi Zebrzydowskiego w tej szacie ze złotogłowiu, która przy górnem oświetleniu, załamując się na brzuchu, ginie w środku w cieniu, zostawiając po bokach dwie długie fałdy, łączące się z formą oświetlonej części ciała i wiszące po bokach jak jakieś sparaliżowane, rozstawione nogi. Ale bezwzględna powaga tego rysunku, ścisłość i logika niezachwiana, z jaką ten kształt jest przeprowadzony, narzuca się widzowi i zmusza do przyjęcia tej formy, jak się przyjmuje potworne kostiumy kobiece w portretach Velasqueza. Ubrawszy raz Batorego tak, jak on zapewne się nosił, Matejko ani na chwilę nie zawahał się usadzić go z temi rozkraczonemi, obcisłe z węgierska ubranemi nogami i osadzić nad niemi gruby, zbity w sobie kadłub, zakuty w pancerz, i rozrzucić na dwie strony, jak wielkie skrzydła, fałdy płaszcza, które mu nadają kształt niezwykły, nigdy nie widziany, wżerający się w pamięć swoim niesłychanym charakterem. Nad tym samym Batorym zwisają fałdy podpiętego namiotu, które nic nie mają wspólnego z tymi namiotami, zapełniającymi tła portretów konwenansem draperyi, na nic nikomu niepotrzebnej, martwej dekoracyi od jarmarcznego fotografa.

110. a) łeb, b) piersi konia. Szkice olejne.
(Fot. A. Pawlikowski.)

Matejki namiot zwisa dziwnymi strzępami nad tym zadziwiającym królem, a jeden i drugi świadczą o śmiałości, osobowości i niezależności tego, kto ich namalował. Przytoczyłem parę szczegółów, ale obrazy Matejki są pełne takich rzeczy, które on, nie licząc się z żadnym powszechnie przyjętym komunałem, umieszczał z tą niepowstrzymaną pasyą wtłoczenia w obraz prawdziwego życia.

Że ta oryginalność formy Matejki nie przeszła niepostrzeżona, że budziła protest w umysłach ludzi, wychowanych na dawnem pojmowaniu formy, ciekawym dowodem jest zdanie Cypryana Norwida, które mogę przytoczyć dzięki uprzejmości p. B. Zrębowicza ze Lwowa. Po wstępnem uzasadnieniu swego sądu Norwid pisze: — »Z tego to, a niezaprzeczenie sprawiedliwego patrząc punktu na dzieło pana Matejki... cóż się przedstawi oczom i sądowi? Pan Matejko jest jednym z najbieglejszych malarzy dziś w Europie, i jest jednym z najmniej wyobrażenia mających o artyzmie artystów, lubo dziś na świecie mnogich. Wszystko tam wyzute z ideału! to parlament? a to wielka karczma flamandzka, gdzie halabardują z kijami i pięściami — żadnego a żadnego senatorskiego giestu, żadnego męża togi, żadnej parlamentarnej fałdy na ramieniu. — Rejtan nie gladyator konający, ani męczennik, ufny w zapieczętowanie

111. Chmielnicki i Tuhaj-Bej pod Lwowem (r. 1885.) (Fot. A. Szubert.)



112. Pastorał Jana Ponętowskiego. Rysunek ołówkiem. (Fot. A. Pawlikowski.)

sprawy i czujący pod palcami ręki swojej sakramenta dziejów — nie, Rejtan tam jest wąsaty demoniak, który zawiesiście dokonał swego i koniec. Cała myśl wypowiedziana nie budową rzeczy, ale obces, omijanie kompozycyi, jak w jakim maleńkim obrazku flamandzkim. Pieniądze złote znaczą to a to — koperty od listów to i owo — i tak dalej. Rysunek jest tak samo zupełnie tejże samej miary i wzorem wielkiej biegłości i żadnej idealności. Znajomość dziejów ojczyzny, oparta na anegdotach szczegółowych, tak jak mnogość akcesoryi w pędzlu i stąd milion brylantowych tęcz — ale — bez majestatu słońca! Strona moralna nie zwrócona do masy narodu i do sumienia Rzeczypospolitej, ale do kilku osób, sportretowanych z przeraźliwą dzielnością pędzla i z naciskiem koloryzacyi ich ciała śmiertelnego. Wszystko razem genialne w pędzlu i dające Polsce jednego z najznakomitszych malarzy (pictores) na świecie«.

Kto zna własne Norwida malarstwo, będące upostaciowaniem konwenansu romantyczno-klasycznego, ten doskonale zrozumie, na czem polega jego krytyka pojmowania formy przez Matejkę, z drugiej jednak strony Norwid doskonale odczuwa istotę talentu Matejki i po swojemu charakteryzuje ten poryw rozbieżności wyobraźni, który już się przejawia w Rejtanie.

Lecz, jak w całej swojej twórczości, tak samo w zakresie formy Matejko łamał się niekiedy z tematami, które nie leżały ściśle w granicach jego osobowości i wtedy, nie czując w sobie tego, co chciał namalować, nie mogąc zaobserwować tego w życiu, on, tak samodzielny, tak niezależny uciekał się do konwenansu przyjętych szablonów, które siłą swej indywidualności jeszcze spotworniał. Tak jest zawsze prawie, ile razy Matejko usiłował malo-

113. Sw. Cyryl i Metody (r. 1885.) (Fot. A. Szubert.)

114. Kordecki (r. 1884.) (Fot. J. Mień.)

wać coś wesołego, a niekiedy i w innych razach. »Rzeczpospolita Babińska« pełna jest tego sztucznego dowcipu i wesołości, a pogarda, którą okazuje Zamoyskiemu Arcyksiążę pod Byczyną. oddając swoją szpadę, jest najlichszego gatunku aktorstwem. Matejki błędy są równie potworne, jak są wielkie i potężne jego zalety.

Ta śmiałość, z jaką Matejko wprowadzał do obrazów kształty tak oryginalne, tak różniące się od wszędzie przyjętych, wskazuje, że, przystępując do ich tworzenia, Matejko nie był zarażony żadną szkolną nauką, żadną rutyną, żadnem patrzeniem cudzemi oczami. Był on samoukiem, który wybudował cały swój świat z form, na które i inni patrzyli, lecz, ujęci w kluby pewnego smaku, pewnych powszechnie przyjętych konwenansów, użyć ich nie śmieli. On, skupiony w sobie, tak wcześnie rozwinięty do miary swoich celów, gromadził z zaciekłością materyał form dawnego życia i z chwilą, kiedy miał się przejawić, panował nad nim tak, jak nad kimś innym panuje szablon, uła-

Fot. J. Sebald

Kasztelanka. (r. 1876)

115. Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa (r. 1884.) (Fot. A. Szubert.)

116. Chrystus na majestacie. Rysunek ołówkiem (r. 1888.) (Fot. A. Pawlikowski.)

117. Zmartwychwstanie (r. 1884.) (Fot. J. Sebald.)

118. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

twiający malowanie szablonowemi formami z bezwzględną pewnością. Lecz poza tem użyciem formy, której oryginalność tkwiła w niej samej, Matejki sztuka posługiwała się formą w najtrudniejszych zagadnieniach artyzmu z siłą, która nie boi się żadnych porównań.

Wyraz ludzkich uczuć, wzruszeń, namiętności ujawnia się pewnym układem kształtów ciała i rysów twarzy — w malarstwie więc, jak i w rzeźbie, całe to zagadnienie opiera się na formie. Ponieważ najistotniejszą treścią indywidualności Matejki było właśnie to wyrażanie stanów ludzkiej duszy, zasadniczym więc środkiem jego talentu była forma. Miał on głębokie jej poczucie i panowanie nad nią, dopóki, jak to zwykle bywa z zacieśnionemi indywidualnościami, nie zaczęła ona panować nad nim, wiodąc go drogą znałogowania oka i ręki — do maniery.

Ruch ciała ludzkiego wyraża się kształtami, których stosunki są jawne, widoczne, dające się ująć i określić słowami. Pochylenie ciała i kąty, pod którymi ustawiają się ręce i nogi, oprócz bardzo już nikłych póz, są na ogół wyraźne, wybitne i, chociaż odtworzenie ich wymaga pewnych doskonalszych władz artyzmu, są one jednak łatwiejsze do oddania niż wyraz uczuć, twarzy. Opiera się on na skomplikowanej grze drobnych skurczów małych mięśni, objawiających się ledwie dostrzegalnemi zmianami nachyleń płaszczyzn i wygięć linii, tak nieraz subtelnemi, że nie możemy ich sformułować inaczej, jak w sposób dostępny dla wzroku, i tylko najdoskonalsze władze artyzmu, niesłychana ścisłość spojrzenia, sprawność ręki, dają możność ich odtworzenia. W dodatku obserwacya ich jest utrudniona wskutek krótkotrwałości ich przejawów, przypadkowości powstawania i niemożliwości, by model na zawołanie mógł je przybrać. Tu więc potrzebna jest niesłychanie szybka obserwacya

119. Zamoyski pod Byczyną (r. 1884.) (Fot. A. Szubert.)

i szalona pamięć artystyczna, albo, co jest najważniejsze, co jest rozstrzygające, zdolność odczuwania ich w sobie. Podobnie, jak aktor nie potrzebuje przed zwierciadłem uczyć się wyrazu uczuć, gdyż wewnętrzny związek stanów psychicznych ze skurczami mięśni twarzy wywołuje na niej odpowiednie im wyrazy, podobnie jak ludzie, u d a j ą c c o ś, umieją w jednej chwili przybrać odpowiednią pozę i wyraz, podobnie też malarz czuje w sobie wyraz stanu danych uczuć i, malując, odczuwa go na własnej twarzy, a tym sposobem, nie patrząc na modela, nie mając nawet w pamięci zaobserwowanego z natury podobnego zjawiska, może z bezwzględną prawdą je odtworzyć. To wewnętrzne poczucie tego, co się maluje, jest najbezcenniejszym przymiotem artysty. Ono daje mu możność wcielenia w jego dzieło najdziwniejszego pierwiastku bytu — życia, tej zmiennej, ruchliwej i zdumiewająco różnorodnej gry zjawisk istnienia człowieka i natury.

Obraz powstaje w umyśle artysty nie tylko wskutek zewnętrznych podrażnień wrażliwości, ale i wskutek wewnętrznego, samoistnego stanu psychicznego. Całe pokłady form, złożone w pamięci, podstawiają się jako środki wyrażania tych stanów, lecz tam, gdzie idzie o wyraz ludzkiego uczucia, tam odczuwanie go w własnych nerwach i mięśniach jest najistotniejszem źródłem środków oddania ich w malarstwie. Otóż Matejko był w najwyższym stopniu obdarzony tą władzą. Wszystkie postacie, które malował, były tylko wyrazem rozmaitych stanów jego własnej duszy. On malował zawsze ten wewnętrzny stan, który w nim powstawał na tle stałych cech psychicznych, pod wpływem rozmyślań nad historyą, i ten wewnętrzny obraz, który był zmateryalizowaniem tego stanu. Nie mógł tego widzieć w rzeczywistości, mógł tylko to czuć w sobie, a materyalną formę, tę bryłę przedmiotu, znajdował dopiero w modelu, jak na nim również dopiero widział, jak wyglądali ludzie w starożytnych szatach, nieraz tak dziwacznych w porównaniu z współczesnemi. I jeżeli, patrząc na jego malowanie, można dokładnie ocenić, jak dalece pomocnym był mu model, jak wiele w jego dziele znaczyła możność posiadania wszystkich rzeczy, aż do najdrobniejszych szczegółów, to jednak dość spojrzeć na którąkolwiekbądź twarz w jego obrazach, żeby zrozumieć całą wartość tych przymiotów artyzmu, których się nie kupuje na targowisku modeli. I tem potężniejsze są te władze talentu, że, posługując się tak stale i ciągle modelem, nie dał się on jednak w twarzach nigdy unieść jego plastyczną doskonałością i, biorąc odeń bryłowatową budowę twarzy, potrafił ją z tą siłą i bezwzględną prawdą nagiąć do wyrażania głębokich, wstrząsających poruszeń duszy. Tu się przejawia istota jego talentu, jego najindywidualniejsza cecha i najbardziej osobista zaleta. Ani Skarga, ani Batory, ani Stańczyk, ani żaden inny człowiek z przeszłości nie pozowali mu i nie mogliby pozować z tym wyrazem, który Matejko namalował. A jednak, przy całem tych wyrazów natężeniu, niema w nich nic przymusu — o ile nie wyrażają wesołości, której, nie mając w sobie, nie mógł też Matejko oddać w malarstwie.

120. Zygmunt I. słuchający dzwonu »Zygmunta« (r. 1883.) (Fot. Husnik.)

121. Sobieski pod Wiedniem (r. 1883.) (Fot. A. Szubert.)

Die Schlacht bei Wörth.

122. »Sobieski pod Wiedniem«. I. Chorąży. (Fot. A. Szubert.)

123. »Sobieski pod Wiedniem«. II. Sobieski i Denhof. (Fot. A. Szubert.)

Uczucia, które Matejko wyrażał, ich zgodność z jego temperamentem krańcowym i zaciekłym, wymagały środków malarskich, któreby z jaknajwiększą określonością, ścisłością, dokładnością oddawały kształt, który je wyrażał. Matejko też, malując twarze, przeciwstawia silnie i dobitnie światła i połyski — cieniom, posługując się przytem nie tylko płaszczyznami, ale i linią, konturem, którym podkreśla kształt dla jego tem wyraźniejszego oddania. Ten środek pomocniczy, im dalej idzie Matejko w swojej twórczości, tam bardziej występuje naprzód, tem ważniejszą gra rolę przy wydobywaniu kształtu. W Kazaniu Skargi jeszcze podporządkowuje on szczegóły przyjętemu w obrazie oświetleniu i oddaleniu, zachowując ton obrazu i nie gubiąc się w drobnych fragmentach. Jest to bardzo charakterystyczne, że postać, która ma najmniej związku z jego uczuciem, postać drzemiącego nuncyusza, jest malowana najszerzej, najbardziej zgodnie z budową i tonem obrazu. Nie mając nic w niej do wyrażenia z tego głębokiego, przenikającego uczucia, Matejko traktował ją

124. »Sobieski pod Wiedniem« III. Karol, książe lotaryński. (Fot. A. Szubert.)

125. Wernyhora. I. (r. 1875). (Według »Albumu« warszawskiego.)

126. Wernyhora. II. (r. 1883). (Fot. A. Szubert.)

127. Portret Beaty z Matejków Kirchmayerowej. (r. 1882). (Fot. J. Sebald.)

bardziej jako motyw malowniczy, niż jako zagadnienie psychologiczne, które było przeważną treścią obrazu.

W ocenianiu artysty należy brać w rachubę nie tylko ostateczny wynik jego pracy, ale i sposób tworzenia, drogi i środki, które go doprowadziły do tego wyniku. Organizacya jego talentu będzie tem doskonalsza, im dzieło będzie powstawać z mniejszą ilością zewnętrznych środków pomocniczych. Siły talentu, który wszystkiego dokona bez pomocy »cyrkla, wagi i miary«, bez pomocy modela i innych ułatwień, będą większe, niż talentu, który się opiera na ogromnym materyale dokumentów i materyalnej pomocy. Matejko posługiwał się modelem szeroko i stale, lecz to co stanowi istotę jego wielkości, to, co stanowi arcydzieło jego sztuki, to tworzył tylko z wątku sił własnej duszy — w tem nikt mu nie pomagał.

Jest jedno dzieło sztuki, o którem pisze się tomy i mówi się rzeki słów — to Mona Lisa Leonarda da Vinci. Subtelny, straszliwie żywy, skomplikowany, fałszywy czy złowrogi jej wyraz zastanawia i zdumiewa taką przenikającą obecnością żywej duszy, że z obrazem tym ludzie się liczą, jak z żywą kobietą — dzieło zadziwiające i, bez względu na środki, którymi ten wyraz został zdobyty — wielkie. Jeżeli jednak dowiemy się, jak obraz był malowany, mniej będziemy zdumiewać się sile talentu twórcy, a bardziej innym jego przymiotom umysłowym. Leonardo malował obrazy, tak samo jak wynajdywał machiny, jak budował twierdze, jak konstruował kusze, odlewał działa, jak zdobywał cały ten ogrom wiedzy, doświadczenia, umiejętności, jak tworzył wszystko swoją potężną umysłowością. Malarstwo było tylko jednym z przejawów jego badawczego i wynalazczego umysłu. »Mona Lisa« jest to jedno więcej doświadczenie w szeregu innych. Chcąc ją namalować taką, z tym dwoistym wyrazem, kazał w czasie pozowania grać za jej plecami muzyce, deklamować, robić żarty, które ją zaciekawiały, których musiała słuchać, do których musiała się uśmiechać — jednocześnie pozując w skupieniu i patrząc

128. Hołd pruski . I. Zygmunt I. i Albert. (Fot. A. Pawlikowski.)

Hołd pruski r. 1525.

1. Król Zygmunt Stary. 2. Zygmunt August. 3. Piotr Opaliński. 4. Piotr Tomicki, biskup krakowski. 5. Hieronim Łaski. 6. Jan Łaski, arcybiskup gnieźn. 7. Krzysztof Szydłowiecki. 8. Mikołaj Firlej. 9. Andrzej Tenczyński. 10 Gasztold. 11. Górka. 12. Jan Bonar. 13. Albert, Książe Pruski. 14. Hajdek. 15. Fryderyk, Książe lignicki. 16. Jerzy, brat Alberta. 17. Królowa Bona. 18. Zofia Mazowiecka. 19. Anna Mazowiecka. 20. Janusz Mazowiecki. 21. Jadwiga Jagiellonka. 22. Książe Konstanty Ostrogski. 23. Jan Tarnowski. 24. Biskup warmiński, Maurycy Feber. 25. Kreutzer. 26. Piotr Kmita. 27. Andrzej Kościelecki. 28. Seweryn Betman. 29. Przecław Lanckoroński. 30. Bartłomiej Berecci. 31. Stańczyk.

Hołd pruski (r. 1882.) (Fot. A. Szubert.)

129. »Hold pruski« II. Zygmunt I. (Fot. A. Pawlikowski.)

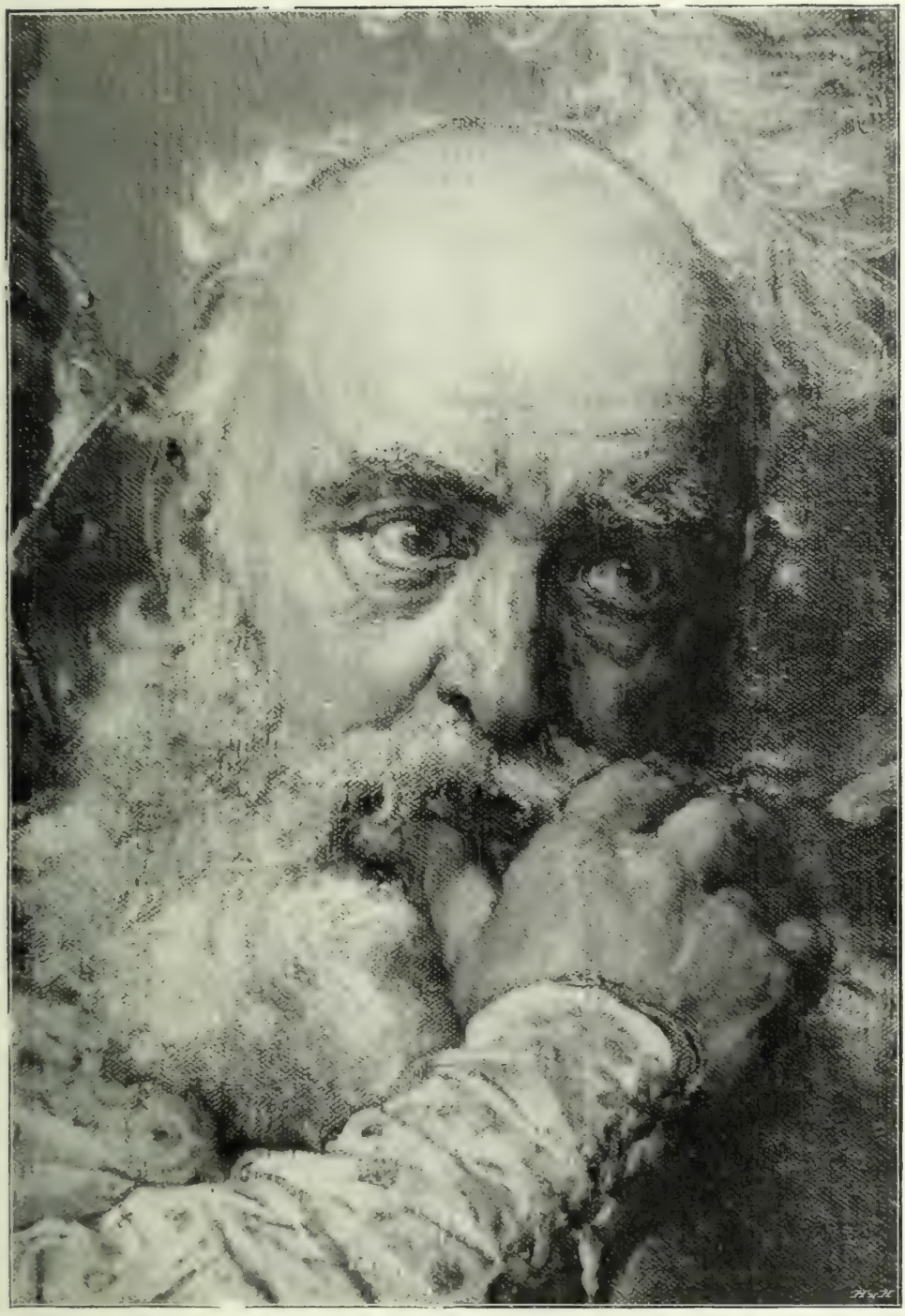
na malarza — i oto doświadczenie się udało. Model pozował, a jednocześnie był swobodny i żył po swojemu. Leonardo da Vinci zaś wykreślał jego wyraz ze ścisłością matematyka, jakim był przeważnie w swojej umysłowości. Wynik czynu artystycznego osiągnięty był na innej drodze, niż u Matejki, którego twarze, przejęte uczuciem, zjawiały się w jakiejś burzy natchnienia — wyraz był narzucony modelowi przez malarza, nie znajdowany przez niego u modela i narzucony z siłą i subtelnością, która jest krańcowym punktem, do jakiego przedstawienie wyrazu w malarstwie doszło. Znajdą się zapewne równie doskonałe wyrazy w największych arcydziełach malarstwa, ale nie znajdą się doskonalsze, — prześcignięty Matejko nie jest ani przez dawną, ani przez dzisiejszą sztukę.

Stopień władania ruchem u danego malarza najlepiej ujawnia się w szkicach, ponieważ szkic jest najszczerszym, najbezpośredniejszym wyrazem jego talentu i indywidualności. Tworzy go on bez pomocy środków zewnętrznych, jak modele, studya, poprawki wprowadzane z rozwagą, na podstawie obserwacyi — jest on w nim zupełnie na woli najelementarniejszych pierwiastków swego temperamentu i swego uzdolnienia. Słowem szkic, pod względem odczucia i oddania ruchu, daje najpewniejsze o danym talencie wskazówki. Otóż szkice Matejki wskazują, że, jakkolwiek poczucie gwałtownego ruchu leżało w jego temperamencie, nie miał on jednak jasnego ich widzenia, nie miał materyału obserwacyjnego do ujęcia tego ruchu w odpowiednią formę, a jeżeli zdobywał się na jego wyrażenie, to niekiedy kosztem potwornych okaleczeń ciała, konia i człowieka, które je zmieniały w jakieś wykoszlawione, galaretowate bestye, którym budowa i mechanika szkieletu nie przeszkadzały kurczyć się i rozprężać w sposób całkiem zadziwiający. A jednak Matejko zdobywał się na skorygowanie tych pierwotnych wykoszlawień kształtu i w Grunwaldzie lub Śmierci Przemysława potrafił, zachowując całą namiętną siłę rzutu, ująć gwałtowne ruchy w zwykłą, niezachwianą precyzyę swego rysunku.

Matejko, dochodząc do krańców doskonałości w użyciu formy dla wyrażenia życia — wyrazu uczuć, to jest używając jej w sferze najwyższego jej przeznaczenia, jednocześnie umiał budować kształty postaci i rzeczy z tą powagą i surową ścisłością, która przywodzi na myśl najbardziej wyrafinowaną doskonałość formy biustów Donatella, precyzyę cyzelerską Celliniego, czystość profilów florenckich medali. W każdym z jego obrazów znajduje się niejedna postać, w której ścisłość w rysowaniu sylwety, matematycznie wierna plastyka w jej wypełnieniu, pewność w ujęciu tego kształtu środkami malarskimi dają najwyższą radość patrzącemu na jego obraz widzowi, raczej patrzącemu na fragmenty tego obrazu, gdyż przepyszne te kształty najczęściej wtopione są w chaos, wytworzony przez nadmiar stłoczonych szczegółów, zatraconych w chybionej budowie — formie obrazu.

Skupienie uwagi na twarzach, budowanie obrazu, jakby na krzyżowaniu

130. „Hołd pruski". III. Bona. (Fot. A. Pawlikowski.)



131. »Hołd pruski«. IV. Konstanty ks. Ostrogski (Fot. A. Pawlikowski.)

132. »Hołd pruski«. V. Paziowie. (Fot. A. Pawlikowski.)

Kościelecki. (Fragment z „Hołdu pruskiego".)

133. »Hołd pruski«. VI. Bezimienny. (Fot. A. Pawlikowski.)

się spojrzeń, tych wyrazistych oczu, pomijając nawet krótkowzroczność Matejki, samo już prowadziło do posługiwania się małemi płaszczyznami i krótkiemi wygięciami linii, co z czasem stało się środkiem, używanym manierycznie, któremu już widok natury nie mógł przeciwdziałać.

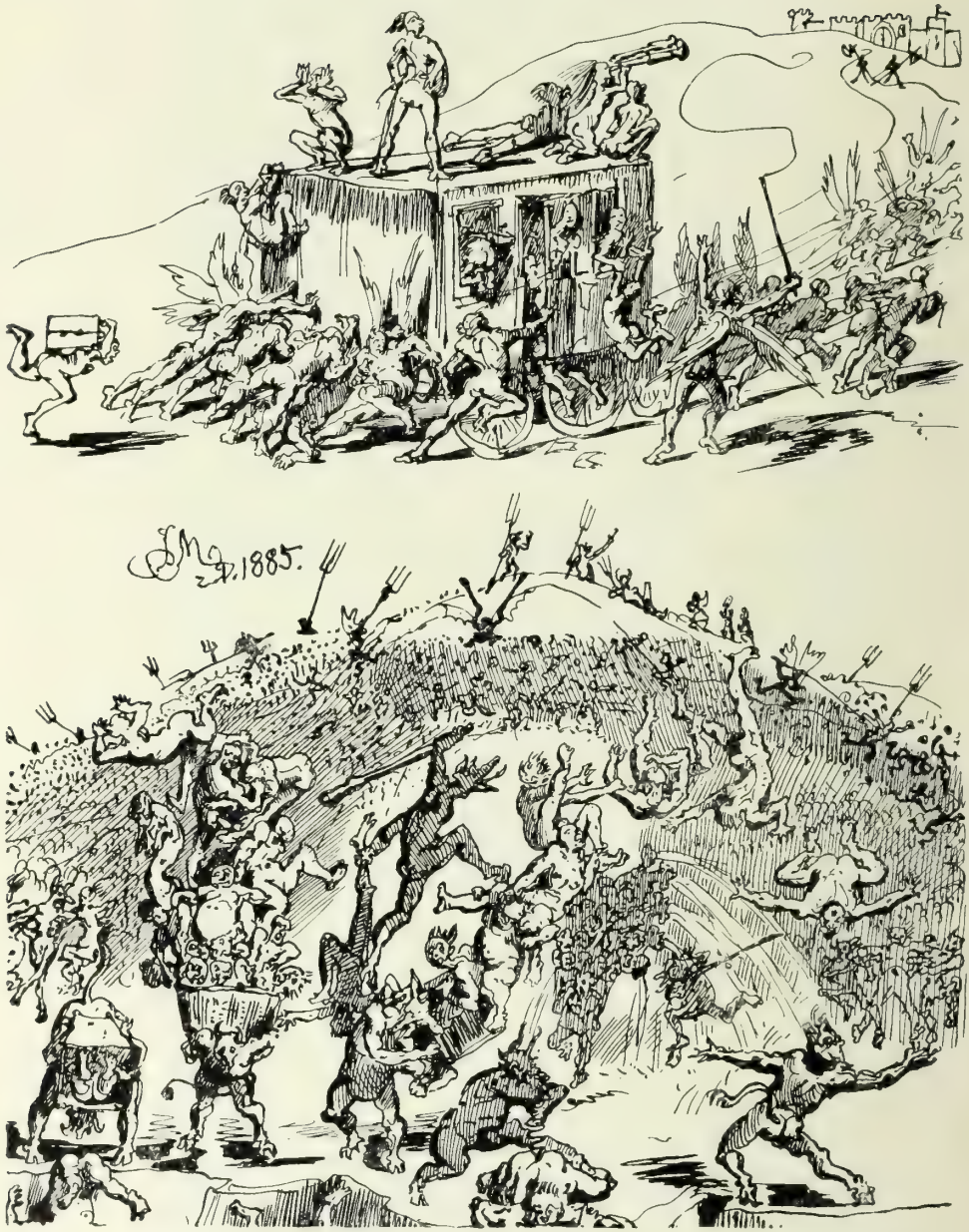
Im dłużej malował Matejko, tem bardziej oddalał się od uświadamiania sobie budowy i tonu obrazu, jego całości jako zjawiska wzrokowego. Goni on za doskonałością kształtu na małych przestrzeniach obrazu, zaniedbując logikę tego kształtu w budowie całości, w rozkładzie brył, w ustosunkowaniu przestrzeni, w ujęciu i podporządkowaniu wszystkiego pod przyjęty w obrazie punkt widzenia i rozkład światła. Te szczegóły, te całe figury oddane są znakomicie, z niezrównaną siłą plastyki, z nadzwyczajnem życiem, z łudzącem naśladowaniem miąższości materyałów: matowej wełny, lśniącego jedwabiu, połyskującej stali, nastroszonych futer, twardo łamiących się lam srebrnych, lub złotogłowiu. Drzewo czy skóra, żelazo, czy futro, złote guzy czy dywany, płachty namiotów czy husarskie skrzydła, wszystko, co tylko Matejko miał przed sobą, wszystko jest pod względem kształtu odtworzone z zaciekłością najbardziej pasyonowanego realisty i malarza, dla którego samo już odtwarzanie, samo to widzenie występujących pod pędzlem łudząco rzeczywistych przedmiotów jest rozkoszą i radością. Drży w tem elementarna pasya malarza, przez którego nie przeszło wyrafinowanie kultury, który się cieszy swoją sztuką i podziwia jej sprawność i zdolność odtwórczą. W posługiwaniu się kształtem, poza mimowolną domieszką maniery, Matejko jest tak szczerym, tak poważnym, że przekonywa widza i zmusza do radości, jaką daje jasne pojmowanie każdego zjawiska, zarazem jednak zmusza widza do zbliżenia się do obrazu na odległość, z której on był malowany, na odległość ręki malarza, a tym sposobem zamiast widzieć Bitwę pod Grunwaldem naprzykład, widzi się pysznie malowane, to prawda, nogi zakute w stalową zbroję z najdrobniejszymi szczegółami, z mnóstwem subtelnych refleksów, widzi się ostrogi i skrawki draperyi, rękojeście mieczy, ostrza kopii, popręgi siodeł i strzemiona. Widz chodzi z końca w koniec obrazu, przeglądając go, jak wystawę w sklepie antykwaryusza — wystawę świetną.

Jest jeszcze jedna subtelność w pojmowaniu i odtwarzaniu kształtu, subtelność, wynikająca z tego, że, jakkolwiek oczy obejmują ściśle pewną część przestrzeni, nie wszystko w niej widzimy z jednaką wyrazistością, ponieważ świadomość kieruje aparatem optycznym i przystosowuje go do swoich potrzeb. Patrząc na ośmio-promienną gwiazdę, możemy świadomie wyeliminować cztery jej promienie i widzieć tylko krzyż cztero-ramienny lub inną jaką kombinacyę kształtu; z mnóstwa rzeczy, leżących na stole, świadomość widzi najwyraźniej tę, która jest w danej chwili celem widzenia, i nie tylko ją widzi, ale precyzya, z jaką cokolwiekbądź widzimy, jest zależna od tego, czy oprócz oczu skierowujemy również w tę samą stronę świadomość — uwagę. Oczywista rzecz, że w sztuce, w której idzie o wydobycie wrażenia, o obudzenie

Fot. A. Pawlikowski

«Hołd pruski.» VII. Zygmunt August i Opaliński.

134. Rzeczpospolita Babińska. (Fot. A. Szubert.)



135. Jazda do nieba i piekło. Szkice humorystyczne piórkiem. I i IV. (Fot. J. Sebald.)

pewnych uczuć, wywołanie pewnych stanów psychicznych, to działanie subtelnemi zmianami wyrazistości kształtu jest wielkiego znaczenia. Matejko miał to z początku, w Kazaniu Skargi, z czasem jednak pod wpływem narzuconych sobie zadań zewnętrznych, pod wpływem rozprószenia się skupie-

136. Jazda do nieba i piekło. Szkice humorystyczne piórkiem. II i III. (Fot. J. Sebald.)

nia ucznia, szedł przez cały obraz, od przedmiotu do przedmiotu i modelował z jednaką ścisłością i równie ostro każdy szczegół.

Matejki obraz jest często, wbrew doskonałości fragmentów, źle zbudowany pod względem formy, wadliwy w liniach i w użyciu światła. Plastyka jest rozmieszczeniem tonów świetlnych odpowiednio do nachylenia różnych płaszczyzn bryły, w stosunku do promieni światła. Matejko, tak dosko-

137. August z Goraya i Jadwiga (r. 1881.) (Fot. A. Szubert.)

nale rysując sylwety przedmiotów i tak doskonale je modelując, jednocześnie tak często rujnował swój obraz brakiem rysunku całości, brakiem perspektywy linii i wadliwością oświetlenia, które daje razem z linią możność wydobycia przestrzeni, zagłębienia — plastyki całości obrazu.

* * *

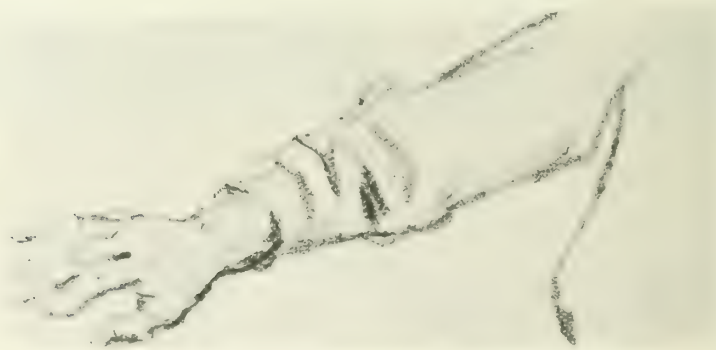
138. Z »Portretów książąt i królów polskich«. Władysław Jagiełło.
(Według heliograwury M. Perlesa).

Biorąc rzecz najogólniej, możnaby zredukować wszystkie zagadnienia malarstwa do pojęcia zagadnienia światła, w którego promieniach ono powstaje, poza którem ono nie istnieje i w którem tkwią wszystkie czynniki wrażeń wzrokowych i wszystkie pierwiastki malarstwa, zacząwszy od najpierwotniejszych określeń formy, skończywszy na najpyszniejszych harmoniach barw i najsubtelniejszych poruszeniach psychicznych. W życiu jednak i w sztuce forma, barwa i światło rozdzielają się na sprawy osobne, stają się źródłem

szczególnych wrażeń i szczególnych rozumowań. Pojęcie o formie wyrabia się nie tylko wzrokiem, lecz i dotykiem, światło użytkowo oddziela się od barwy, która zdaje się mieć niezależne od niego istnienie, w sztuce też analiza jej mechanizmu musi zastanawiać się nad temi zjawiskami nie tylko w ich wzajemnym związku, ale i nad każdem z osobna. I jak w życiu światło nie tylko wskazuje rzeczy i ich formy, lecz samo działa na stany psychiczne, tak samo też w malarstwie służy ono nie tylko do wywołania przestrzeni na gładkiej powierzchni płótna, nie tylko nadaje bryłowatość przedmiotom, nie tylko z obrazu robi zjawisko, zgodne ze zjawiskami świetlnemi w naturze, lecz służy również do oddziaływania na uczucia, do wywoływania stanów psychicznych i pewnych kojarzeń się wyobrażeń, bądź działając bezpośrednio swojem natężeniem, bądź też symbolicznie. W świetle tkwi źródło radości i wszystkie radośne i dodatnie wrażenia kojarzą się z wrażeniami świetlnemi. Jasne chwile życia są chwilami szczęśliwemi i Jasnością stają się ludzie, od których promienieje radość i dobro. Promieniami światła otaczają się bogowie, święci i bohaterowie, pycha czuje się jasną i z niewolniczem jasnopaństwem zwraca się do niej pokora.

W sztuce też światło jest czynnikiem ogromnego znaczenia. Malarstwo nie może wydobyć swymi środkami wrażenia źródła światła ani słońca ani księżyca, ani żadnego większego ogniska, nawet świecy, może jednak przez umiejętny rozkład stosunku tonów świetlnych i przy pewnej pomocy technicznej wywołać wrażenie blasku w stopniu bardzo silnym, a już w zupełności może posługiwać się światłem jako czynnikiem wzruszeń psychicznych.

Matejko nadawał taką plastykę przedmiotom, że niekiedy płótno zdaje się być sfałdowanem w miejscu, gdzie jest fałd malowany, używał więc światła z zupełną logiką, lecz zwykle na małych przestrzeniach, zapominając o całości obrazu. Skarga, pomiędzy większymi jego obrazami, jest tym, w którym światło jest utrzymane najlogiczniej, gdzie nie rujnuje, lecz stanowi



139. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

140. Nocne przygody Jana Olbrachta i Kallimacha (r. 1881.) (Fot. J. Krieger.)

141. I projekt pomnika Mickiewicza. (Fot. A. Pawlikowski.)

budowę obrazu. Miejsce, w którem rozgrywa się scena, jak trzymało wyobraźnię Matejki w klubach formy, którą mógł codzień widzieć, tak też trzymało go w więzach logiki rozkładu światła na całym obrazie, nie naruszając ani jego tonu i układu, ani wrażenia psychicznego. Patrząc na ten obraz, doznaje się wrażenia, że się jest w jego ramach, w tem wnętrzu, że obraz nie kończy się na ramie, lecz kończy się tam, gdzie nie może dosięgnąć wzrok, uwięziony w ograniczonej murami przestrzeni. Już w R e j t a n i e jest inaczej, a potem zagadnienie światła schodzi tylko do wydobycia plastyki przedmiotów pojedynczych, z zatraceniem atmosfery świetlnej obrazu, choć zajmuje więcej miejsca jako środek kompozycyjny, jako siła, suggestyonująca uczucia i myśli widza.

Tam, gdzie Matejko oświetlał swoje obrazy nie ogniskami, umieszczonemi zzewnątrz przestrzeni, objętej obrazem, gdzie źródło światła znajdowało się w samym obrazie, w postaci ogniska, latarni, pochodni lub świecy, tam widać, że zjawiska tego nie potrafił opanować w granicach możności malarstwa, przeprowadzić konsekwentnie pod względem natężenia tonów świetlnych.

Dążenie do utrzymania tonu, do logicznego przeprowadzenia danego motywu światła, było dlań niemo-

Grzymisława z synem swym, Bolesławem Wstydliwym, w więzieniu u Konrada Mazowieckiego.

żliwe, ponieważ każde takie dążenie wymaga ofiar, do których Matejko nie mógłby się zmusić, gdyż jego zagadnienia myślowe, oparcie akcyi obrazu na wyrazach twarzy i pasya odtwarzania rzeczy były z takiemi ofiarami w zbyt biegunowej sprzeczności. Wydobycie efektów świetlnych wobec tak dalece słabszych, w porównaniu z naturą, środków malarstwa wymaga nadzwyczajnego poczucia skali tonów, umiejętnego ich ustosunkowania i rozważnego oszczędzania najwyższych świateł, jakiemi malarstwo rozporządza, — wszystko to wymaga innych władz artystycznych, innego temperamentu, niż Matejki. Szedł on ze zbyt wielkim rozmachem w jednym kierunku, żeby módz uświadamiać sobie subtelne odcienie efektów świetlnych i z rozwagą szafować środkami malarstwa. W początkowych obrazach był on ostrożniejszy i uważniejszy w tym kierunku, a pierwotne, wszechstronne studya trzymały go na wodzy; im dalej szedł w życie, tem potężniej ogarniała go logika rozwoju jego własnej indywidualności, która, opanowawszy pewne, najpodatniejsze środki malarskie, szła z żywiołową siłą, nie kontrolując się i nie patrząc za siebie — nie krytykując swego dzieła.

142. II projekt pomnika Mickiewicza.
(Fot. A. Pawlikowski.)

Wydobycie wrażenia światła w malarstwie zależy nie tylko od ustosunkowania efektu pod względem przejścia tonów od białego do czarnego, lecz i od ich zabarwienia. Ton, w którym jest pewna domieszka żółtego — ciepłego koloru, będzie robił większe wrażenie światła, niż ton, odeń jaśniejszy, z czystej bielej farby, i z tej właściwości stosunku wzroku do barwy wynikają ogromne zasoby środków malarskich. Matejko ich nie wyzyskiwał, nie umiał użyć tonów barwnych tak, jak tego wymaga rozwiązanie tego zagadnienia. Ścisłe biorąc, nie — nie umiał, gdyż była to potężna i nadmiernie bogata

143. Chrzest Władysława Warneńczyka (r. 1881). (Fot. A. Szubert.)

144. Ks. Zofia Szczecińska w obozie Kazimierza Jagiellończyka (r. 1881.) (Fot. A. Szubert.)

organizacya artystyczna, w której były wszystkie pierwiastki sił, tworzących krańcowej doskonałości dzieła, lecz, jak w tylu innych zagadnieniach swojej sztuki, Matejko podporządkowywał ją pod zewnętrzne sprawy, pod cele, wynikające z obowiązków obywatelskich, do których spełnienia dążąc, nie miał już ani czasu, ani dość silnej chęci pamiętania o całości zagadnienia artystycznego, na czem cierpiał obraz, tracąc coś ze swoich zasadniczych pierwiastków — światła i barwy.

* * *

Oko jest jakby istotą, żyjącą w świetle, w barwie tak, jak jakieś stwory głębin morskich, żyjące w zupełnem przystosowaniu do zewnętrznych warunków. Jest ono może najczulniejszym i najinteligentniejszym zmysłem człowieka. Subtelność wrażeń, które ono jest w stanie odbierać i przenosić do świadomości, jest zdumiewającą, z drugiej strony jego zupełna zgodność z zewnętrznym światem, ze źródłem tych wrażeń, jego przystosowanie się, stopienie się ze zjawiskami barwnemi, ta cicha ogromna robota ciągłego szuka-

145. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

nia różnic i podobieństw barwnych, ich segregowania, łączenia w związki harmonijne — jest niemniej zdumiewającą, i na niej to opiera się cały świat wrażeń, jakich sztuka człowiekowi dostarcza.

Harmonia barw jest to ich zgodność z właściwościami wzroku, — natura też zawsze jest harmonijną, ponieważ ona wychowała wzrok i jego zdolność rozpoznawcza posługuje się środkami, wynikającymi z gotowych, wrodzonych, spotęgowanych wprawą władz, wyrobionych przez ciągłe współżycie z naturą, ciągłe pławienie się w wiecznie zmiennej, niezgłębionej w przejawach i zawsze harmonijnej sferze zjawisk barwnych.

Olbrzymia czynność wzroku i jej znaczenie dla życia sprawia, że, poza użytkowem patrzeniem i spostrzeganiem wytworzyła się tak olbrzymia potrzeba wrażeń barwnych. Barwy pożąda człowiek dla życia duszy, jak pokarmu dla życia ciała i poza temi wrażeniami, których mu dostarcza natura w zorzach porannych i wieczornych, poza przepychem kwiatów, poza bogactwem kolorowem upierzenia ptaków, poza ubarwieniem kamieni, jagód, mchów, nieba i wód je odbijających, człowiek wytworzył takie mnóstwo zastosowań barw do swego życia, tak je przepoił niemi, tak związał z niemi swoje uczucia i myśli, że, gdyby je nagle usunąć z życia, ludzkość taka, jak jest dzisiaj, zginęłaby w nudzie i melancholii, zanimby zdążyła przystosować się do świata bezbarwnego. Tymczasem zaś, nie zdając sobie z tego sprawy, oddaje olbrzymi wysiłek myśli i pracy dla dostarczenia sobie jaknajcudniejszych, najsilniejszych

146. Synowie Władysława Hermana (r. 1880). (Fot. J. Krieger.)

147. Kościelecki i Bethman podczas pożaru salin wielickich (r. 1880.) (Fot. J. Sebald.)

najsubtelniejszych lub najbrutalniejszych, ciągłych i nieustannych wrażeń barwnych.

Malarstwo jest tylko cząstką tego świata, jest tylko jednym z punktów, na który pada część promieni barwnego ogniska, które ludzkość zapaliła nad swoim bytem. Od ledwo wychodzącego z szeregu zwierząt człowieka pierwotnego, do najbardziej wyrafinowanego przedstawiciela dzisiejszej kultury, czy którejkolwiek dawnej, wszyscy pożądają barwy, wszyscy pracują nad jej zatrzymaniem i utrwaleniem na powierzchni wszystkich rzeczy i na sobie samych i wszyscy odczuwają z niej radość, wszystkich nuży i męczy brak wrażeń barwnych, jeżeli nie jest chwilowym kontrastem, reakcyą przeciw ich nadmiarowi.

Dwa są zagadnienia barwne, które malarstwo ma do rozwiązania i któremi działa.

Przeciwstawność plam kolorowych i ustosunkowanie ich tonu tak, żeby stanowiły harmonię, czyli zgodność z elementarnemi właściwościami wzroku, to jest użycie barw zdobnicze, dla ich piękna czyli dla tej przyjemności, jaką ta zgodność czyni zmysłom i świadomości — oto jedno z zagadnień barwnych malarstwa. Drugie obejmuje zjawiska barwne, zachodzące w naturze pod wpływem rozmaitego oświetlenia przedmiotów, mających swoje właściwe barwy, reagujące rozmaicie na światło, refleksujące się wzajemnie, podnoszące lub osłabiające, przez kontrast, swoje natężenie. Pierwsze zagadnienie mieści się i w tej drugiej sferze wrażeń barwnych i jej odtwarzaniu, lecz nie jest

148. Śmierć Leszka Białego (r. 1880.) (Fot. A. Szubert.)

149. Śmierć Tęczyńskiego (r. 1879.) (Fot. A. Szubert.)

koniecznym jej współczynnikiem. Zatem malarz może dążyć albo tylko do pokrycia pewnej płaszczyzny pewnemi kolorowemi plamami, których stosunek wymiarowy i stosunek barwnego natężenia rozwiązuje całe zagadnienie, albo też malarz bierze naturę w pewnej chwili dnia, przy pewnem oświetleniu i odpowiednio do tego ustosunkowuje wszystkie tony barwne, składające obraz. W pierwszym wypadku działa kolorysta tylko odruchowo, idąc za wrażliwością zmysłów, w drugim w spełnieniu zadania bierze udział uwaga, rozumowanie, rozważne badanie i kombinowanie tonów ze względu na ciągle konieczną pamięć świetlnego założenia obrazu. W jednym i drugim razie wrażliwość na barwy i harmonia ich w obrazie wahają się między dwoma biegunami barwnymi, między kolorem żółtym i błękitnym, na które oko ludzkie jest najbardziej wrażliwe i które bez ustanku zmieniają swoje natężenie pod wpływem zmian oświetlenia zmieniają, lecz zawsze są obecne, zawsze konieczne i ciągle normujące harmonię kolorów. Żeby wiedzieć, jak dalece świat widzialny jest przepojony temi barwami, czy też jak dalece oko jest na nie wrażliwe, trzeba obserwować je na śniegu, na białych płaszczyznach, wrażliwych na zabarwienia. Wtedy dopiero widzi się to ciągłe chwianie się

Polonia.

150. Sobieski zdobywa sztandar. Akwarela. (Fot. A. Szubert.)

151. Anioł grający. Szkic akwarelowy do polichromii kościoła Maryackiego. (Fot. J. Krieger.)

152. Wniebowzięcie N. Maryi Panny (r. 1875.) (Fot. J. Sebald.)

153. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski)

kontrastu żółtej i błękitnej barwy, ciepłych i zimnych tonów, jak mówią malarze, tonów, które latem, na silnych i ciemnych barwach rzeczy, dla oka niewprawnego są nie do odczucia, lecz które oko malarza powinno widzieć i do obrazu wprowadzić.

Ponieważ wszystkie wrażenia zmysłowe mają w świadomości współrzędne zjawiska psychiczne, więc i barwa, dająca tak olbrzymi splot wrażeń, dotyka nie tylko nerwu wzrokowego — dotyka też duszy. Jest to sfera wrażeń niezbadana, związki między wrażeniami barwnemi a pewnymi objawami psychicznymi nie są poznane, ale wrażenie, doznane od barw, każdy wrażliwy człowiek na sobie stwierdzi. Czerwony kolor działa nie tylko na byki w hiszpańskich cyrkach — działa też na człowieka.

Myśląc o Matejce i pisząc o nim, ciągle się ma to wrażenie człowieka, który, mając w sobie wszystkie pierwiastki ludzkiej istoty, wskutek wrogiego zbiegu okoliczności zbłąkał się w życiu i nie przejawił się w zupełności, pozostawiając po sobie dzieła potargane sprzecznościami wad i zalet, wad zresztą, które, pomimo całej swojej wielkości, nie są w stanie do szczętu przyćmić zalet, wydzierających się ku światu i świadczących, kim był ten człowiek i kimby jeszcze mógł być, gdyby się przejawił z całą potęgą swojej istoty. Tak też jest z kolorem Matejki.

Kiedy Matejko zaczął malować, jeszcze panowała legenda o złotym

154. Odsiecz Wiednia (r. 1879.) (Fot. A. Szubert.)

155. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

kolorycie, o »ciepłym pędzlu« mistrzów weneckich, co, zamienione na praktyczne wnioski i wskazówki dla malarza, zobowiązywało do podsmarowywania obrazów rudą farbą — dawniej p a l o n ą S i e n ą, potem asfaltem. Matejko używał już asfaltu — z początku — potem, zdaje się, czegoś innego. To tonowanie obrazu na rudej zaprawie prowadziło do słabego wyodrębniania plam barwnych i wtapiania ich w rudy ton, przyczem w cieniach stapiały się one w jeden ton brunatny. Jakkolwiek wtedy już przez sztukę francuską przeszedł Delacroix, jakkolwiek przeszli już francuscy pejzażyści, rozpraszając tę rutynę, nie zniszczyli jej doszczętnie, gdyż i sami nie zupełnie byli od niej wolni. O prerafaelitach, o »czystych barwach«, za które walczył Ruskin, na lądzie było głucho. Matejko więc, jak wszyscy współcześni mu malarze, jak nawet z początku Böcklin, wyszedł z tej rudej zaprawy, jako podstawy tonu obrazu i środka upodobnienia plam barwnych dla uzyskania ich zgodności — harmonii. I jak inni tej epoki malarze, jak Makart np., Matejko w miarę, jak oddalał się od punktu wyjścia swojej twórczości, wprowadzał coraz silniejsze

156. Zjazd wiedeński w r. 1515 (r. 1879.) (Fot. A. Szubert.)

157. Szkice z grobów dominikańskich.
(Fot. A. Pawlikowski.)

natężenie plam barwnych, lecz, koloryzując je intenzywniej w światłach, nie doszedł nigdy do zupełnej zatraty rudego podkładu w cieniach.

Ten rudy podkład nie wykluczał jednak ani skłonności, ani zdolności kolorystycznych, które pomimo jego obecności mogły się przejawiać, jak przejawiały się później pomimo podkładu błękitnego. W Matejki talencie tkwiła zdolność kolorystyczna i jako poczucie dekoracyjnego efektu plam barwnych i jako dążność do utrzymania pewnego założenia świetlnego, dającego pewną równowagę tonów barwnych – harmonię pewnego motywu kolorystycznego, wziętego z natury.

S k a r g a, stonowany na rudym, ciemnym podkładzie, trzyma się w całości tonu, w niektórych jednak barwach widać niemożność opanowania trudności, jak czarno zabarwione tony cieniów w czerwonej sukni kardynała, jak zimne półtony na różowych twarzach, półtony, które wskutek złego ustosunkowania wydają się smugami błękitnej farby lub kurzu. Natomiast jak doskonały jest ten Radziwiłł z rudą brodą, w zielonej aksamitnej szacie z gronostajowym kołnierzem, jak subtelnie ukolorowany jest fotel ze skóry za klęczącym biskupem. W R e j t a n i e już porywa Matejkę blask szat kolorowych i cała przednia część obrazu mieni się pysznemi plamami barwnemi, natomiast obraz jest pełen fioletowych półtonów, które się przewijają, jak mgła, po-

Bitwa pod Grunwaldem r. 1410.

1. Witold, W. Książe Litewski. 2. Ulryk Jungingen, Wielki Mistrz. 3. Kazimierz, książe Szczeciński. 4. Jakob Skarbek z Góry, h. Habdank. 5. Werner Tetinger, Komandor Fibingski 6. Zyndram z Maszkowa, Miecznik Krakowski. 7. Mikołaj Skunaczowski, h. Powała. 8. Konrad Lichtenstein, W. Komandor. 9. Konrad Biały, książe Śląski na Oleśnicy. 10 Marcin Wrocimowski, h. Polkozic. 11. Jan Żyska z Trocnowa. 12. Jan Długosz, Wieniawczyk. 13. Markward, Komandor Brandenburski. 14 Henryk Plauen, Komtur Świecki. 15. Krzysztof, Biskup Lubeczeński. 16. Jan Graba, Komtur Gniewski. 17. Zawisza Czarny, Sulimczyk. 18. Domarat z Kobylan, Grymalczyk. 19. Dypold Kikierzyc. 20. Zbigniew Oleśnicki. 21. Ziemowit, Książe Mazowiecki. 22. Mikołaj Trąba, Podkanclerzy koronny. 23. Zygmunt Korybut. 24. Władysław Jagiełło.

Bitwa pod Grunwaldem (r. 1878.) (Fot. A. Szubert.)

158. Władysław Łokietek zrywa układy z Krzyżakami (r. 1879.) (Fot. A. Szubert.)

nad wszystkiem. W obrazie tym są części namalowane świetnie i harmonijnie, jak cała wysokość płótna ponad Rejtanem, z temi wyszarzanemi draperyami z karmazynowego aksamitu i drzwiami o złoconych ornamentach. Kolory twarzy odpowiadają też wzruszeniom i namiętnościom, miotającym ludźmi — blada twarz Szczęsnego Potockiego stanowi pyszny kontrast z nalaną krwią twarzą pijanego wściekłością Ponińskiego. W Unii Matejko jest zupełnie inny w kolorze całości obrazu, zatopionego całkowicie w zielonkawo-ciepłym tonie. Jest to może najharmonijniejszy obraz Matejki, malowany z mniejszym temperamentem, lecz z wielką rozwagą w panowaniu nad środkami malarskimi. Porównanie fotografii z Unii z samym obrazem zwraca uwagę tem, że na fotografii wrażenie prawdy w odtworzeniu materyału jest silniejsze niż w obrazie. Wynika to stąd, że, tonując na rudym podkładzie, Matejko nie utrzymuje kolorystycznego stosunku między cieniem i światłem danej barwy. Połysk atłasu np. wskutek tego w obrazie jest mniej widoczny, niż na fotografii, która działa jednakimi czarnymi tonami, bezbarwnymi w światłach i cieniach.

159. Władysław Warneńczyk. Rysunek według starej pieczęci. (Fot. J. Sebald.)

Z chwilą, w której Matejko wychodzi z pracowni i maluje scenę na wolnem powietrzu, jego umiejętność władania barwami zachwiewa się straszliwie. Traci on prosty motyw oświetlenia wnętrza, oparty na zimnych światłach i ciepłych cieniach, model zaś, który pozuje w pracowni, jest w całkiem innem świetle, niż mordujący się pod Grunwaldem wojownicy i nic nie może

160. Bitwa pod Warną (r. 1879.)

161. Witold. Rysunek według starej pieczęci. (Z »Albumu« warszawskiego.)

im pomódz w zakresie koloru. Walczą też oni, zatopieni w cieczy rudego podkładu i z całym przepychem swoich szat, rzędów, zbroi i broni, z blaskiem

162. »Bitwa pod Grunwaldem«. I. Witołd. (Fot. J. Golcz.)

163. »Bitwa pod Grunwaldem«. II. Śmierć W. Mistrza. (Fot. A. Szubert.)

pawich i strusich czubów giną, zbici w rudą kaszę, z której tylko z bliskiego oddalenia, stojąc tuż przy obrazie, oko wyławia pojedyncze plamy szat barwnych, czyjeś zielone plecy, połyski na łusce zbroi, czerwone obramienia kap na koniach lub złote przy nich frendzle. Matejko już całkiem nie walczy tu z trudnościami harmonii koloru i logiki oświetlenia i w burzy swego temperamentu niesie się, wyrzucając z siebie morze form, zbitych w chaos nie tylko wskutek śmiertelnej walki, lecz w większym jeszcze stopniu wskutek tego, że, zajęty tylko stroną ruchu — formy, zupełnie zaniedbał stronę koloru, co w tej wielkości obrazie daje jeszcze fatalniejsze skutki, niż w obrazie małych rozmiarów.

Nie inaczej się dzieje w Joannie d'Arc. Obraz, zbudowany pod względem kolorystycznym na kontraście dwóch różnej barwy świateł: pochodni i płynącego z góry, z ponad postaci świętych, blasku — na kontraście zimnego tonu blasku i ciepłego tonu pochodni, jest cały zatopiony w brunatno-czarnym podkładzie i nie odpowiada swemu kolorystycznemu założeniu — ani pochodnie nie mają właściwego koloru i blasku, ani światło padające z góry nie jest tak w kolorze, jak w natężeniu stopniowania tonów wytrzymane logicznie. Tu i w Grunwaldzie czuć ten sam poryw temperamentu, który rozsadza budowę obrazu, idąc za szczególnym interesem, jaki dla malarza ma charakter, wyraz, czynność pojedynczych postaci.

Jeżeli się przerzuci nagle wzrok z Joanny na Hołd pruski, ma się wrażenie chwilowego olśnienia od ogromnej przestrzeni, zalanej czerwienią sukna, przykrywającego podniesienie, na którem odbywa się scena. Czerwień ta razi, a jednak Matejko potrafił nad nią zapanować innemi plamami kolorowemi, które wskazują, że on czuł kolor, że to, co mówił o kwiatach, jako o najlepszem źródle harmonii barwnych, rozumiał, że, patrząc na bratki i podziwiając przepych ich fioletowych tonów, mówił, jak szczery kolorysta, dla którego blask i harmonia barwy sama przez się może być celem i pobudką tworzenia. Żeby Hołd pruski był w całości tak namalowany, jak duże jego fragmenty, żeby na przodzie obrazu, u dołu, wartość plam barwnych nie była znowu zabitą przez rudy podkład, żeby, mając to założenie kolorystyczne, Matejko mógł je w zupełności opanować przez głębsze studya nad kolorami w tem oświetleniu, byłaby to najświetniejsza karta jego sztuki pod względem koloru, jak jest niezrównaną pod względem formy. Jeżeli się weźmie fragment obrazu, obejmujący postać Kościeleckiego razem z tym człowiekiem, trzymającym misę ze złotem, nie mówiąc już o zdumiewającej wprost doskonałości kształtu, będzie się miało całość kapitalnego kolorystycznego wrażenia. Zielony aksamit, cisowe sobolowe futro, złotem tkana szata, wypłowiały czerwony pas jedwabny, białe wypustki w nacięciach rękawów, smagły kolor twarzy, a obok ten człowiek z blond brodą, w świetnych szatach, mieniących się odblaskami pysznego błękitu, wszystko to na tle plam czerwieni sukna, szat czarnych i ciemno-wiśniowych, ciemnych kolorów figur u dołu, wszystko to

Fot. A. Szubert

Śmierć Przemysława. (r. 1875)

164. »Bitwa pod Grunwaldem«. III. W. Mistrz. (Fot. J. Golcz.)

stanowi pyszną dekoracyę kolorową, która, żeby jej nawet nie trzymał z surową, matematyczną ścisłością rysunek figur, byłaby wystarczającym dowodem tego niezgłębionego ogromu bogactwa, które leżało w talencie Matejki. Są tam i inne fragmenty, niemniej uderzające doskonałością ustosunkowania właściwych kolorów rzeczy. Całość obrazu chwieje się jednak, ponieważ braknie w niej mnóstwa tonów pośrednich, zastąpionych rudymi tonami podkładu, braknie jej zimnych, szarawych odcieni, które, jak w naturze stanowią nieodłączny pierwiastek motywu kolorystycznego w tem założeniu świetlnem, tak też w obrazie stanowią konieczny warunek harmonii. To, co przy zetknięciu się wzroku z naturą następuje drogą prostego przystosowania, koniecznego, nieuniknionego, to w obrazie musi zrobić malarz, musi przeczuć i przewidzieć całą zharmonizowaną mieszaninę płaszczyzn kolorowych oświetlonych, ocienionych, refleksujących się wzajemnie, przełamujących się w kontrastach, podnoszących lub stępiających wartość swojej barwy i grających w oku wszystkiemi przeciwieństwami i zupełną zgodnością — harmonią. Matejko tego w zupełności nie osiągnął, w tym wypadku może dlatego, że miał wzrok za krótki lub pracownię za małą dla widzenia stale obrazu z odpowiedniego oddalenia. Jeżeli jednak w tym schwianym w kolorze obrazie są fragmenty zupełnie doskonałe, jeżeli jest choćby kilka plam barwnych, położonych obok siebie z zachowaniem ich wzajemnej kolorowej wartości, jeżeli są motywy dekoracyjnego użycia kolorów — to znaczy, że Matejko był kolorystą, lecz niestety nie zdążył przejawić się przez tragiczny los swego talentu, wprzągniętego w potworną pracę, skierowaną ku celom, leżącym poza sztuką.

Skarga i Hołd pruski, są to dwa bieguny, w których się mieści cała ewolucya Matejkowskiego koloryzmu. W wielu innych mniejszych lub większych obrazach, portretach, szkicach można sprawdzić te same zalety i wady, i uszeregować je w pewien ciąg, wskazujący, jak się Matejko rozwijał, walczył, upadał i wznosił. W Hołdzie i w innych obrazach, w których Matejce chodziło o okazanie przepychu, bogactwa i potęgi, kolor staje się jednym z najważniejszych czynników kompozycyjnych, a tem samem wskazuje, że Matejko miał to żywiołowe poczucie radośnej zgodności blasku barwy z pewnymi stanami ludzkiej duszy.

* * *

Jak w ustroju pewnego mechanizmu są części, których wzajemne przystosowanie, koordynacya ruchów, warunkuje jego działanie, podobnie wszelkie środki malarskie muszą współdziałać harmonijnie w procesie tworzenia się obrazu i dawać w ostatecznym wyniku to, co nazywamy jego kompozycyą. Forma, barwa, światło są to składowe pierwiastki malarstwa, jego środki artystyczne, które spaja w syntetyczną całość kompozycya, będąca syntezą wszystkich, stanowiących talent malarza, sił i przymiotów. Kompozycyi nie stanowi sam tylko układ przedmiotów, zgrupowanie figur i rzeczy. Wszystko,

165. »Bitwa pod Grunwaldem«. IV. Żyżka. (Fot. A. Szubert.)

co jest w obrazie, jest częścią kompozycyi, wszystkie kontrasty i podobieństwa barwy, wszystkie odcienia wyrazistości lub rozwiewności formy, wszelkie natężenie lub ściemnienie efektów świetlnych, wymiary różnych osi obrazu, kierunek linii, granica sylwet — słowem, wszystko, co tylko mieści się w obra-

166. »Bitwa pod Grunwaldem«. V. Kopijnik. (Fot. J. Golcz.)

zie, musi być z sobą w związku i współdziałać ostatecznemu celowi, tkwiącemu w dziele sztuki. Nie mówię o jakimś celu zewnętrznym, użytkowym, o przeznaczeniu praktycznem obrazu, jakkolwiek i to gra wielką nieraz w sztuce rolę, a dawniej miało olbrzymi wpływ na jej zadania i czyny. Nawet Michał

167. »Bitwa pod Grunwaldem«. Vl. Zawisza Czarny i Domarat z Kobylan. (Fot. A. Szubert.)

Anioł i Rafael bywali ściennymi malarzami w służbie papieży i musieli wykonywać obrazy w przestrzeniach sobie narzuconych i o wskazanych z góry tematach. Sztuka zupełnie niezależna, sztuka, która służy tylko artyście i której celem jest tylko wypowiedzenie się artysty, sztuka taka powstaje, naprawdę, w wieku XVII, a osiąga zupełny rozwój i zupełną niezależność w dziewiętnastym. To usamowolnienie się malarstwa, to zindywidualizowanie jego zaga-

168. »Bitwa pod Grunwaldem«. VII. Lichtenstein i Konrad Biały. (Fot. A. Szubert.)

dnień wytworzyło różnice celów wewnętrznych twórczości i różnice w jej skutkach — w dziełach sztuki.

Błędne pojęcia o sztuce, które się wyraziły w samej nazwie teoryi sztuki: N a u k a o p i ę k n i e, błędne pojęcia, które to piękno uważały za jedyną istotną treść sztuki, zamykając zakres jej czynu w bardzo ciasnych granicach, wpływały na głębokie nieporozumienia w tej sferze umysłowego życia. Dziś wiemy, na podstawie tego, co mówią fakty historyczne, to jest dzieła sztuki, że zakres jej jest daleko szerszy, że obejmuje on całkowity świat, do którego ma dostęp ludzka świadomość. Wobec tego wszelkie zacieśnienia teoretyczne pewnych kierunków, jak i zacieśnienia indywidualne twórców, którzy z zakresu, w jakim sami tworzą, wyprowadzają granice i prawa twórczości, nie powinny być wprowadzane do teoryi sztuki. Zdobywszy raz tę prawdę, że sztuka jest niczem innem, tylko wyrazem ludzkiej duszy, należy ją badać w związku z tą ostatnią i na tej drodze, jedynej, na której można dojść do jakichś słusznych pojęć, szukać poznania praw twórczości.

Świat sztuki jest zakreślony promieniem ludzkiej duszy. Gdziekolwiek sięga nasza myśl lub czucie, wszędzie tam jest materyał twórczy dla sztuki. W sztuce odbija się rzeczywistość, ale rzeczywistość w znaczeniu łączności

169. »Bitwa pod Grunwaldem«. VIII. Mikołaj Skunarowski. (Fot. J. Golcz.)

170. Bitwa pod Grunwaldem . IX. Kazimierz, książę Szczeciński, i Jakób Skarbek.
(Fot. A. Szubert.)

świata wewnętrznego i świata zewnętrznego, uczucia z myślą, umysłu ze zmysłami.

Twórczość malarska uwidocznia to, co przy pomocy wzroku dostaje się do naszej świadomości, i to, co się dzieje w nas, bądź pod wpływem bodźców zewnętrznych, bądź też jako konieczność nieustannego, niepowstrzymanego

ruchu procesów psychicznych, które, raz rozpoczęte, na podstawie pewnych praw trwają, dopóki trwa życie.

Działając przez oczy, malarstwo skierowuje wszystkie swoje środki ku temu, żeby to wszystko, co się do ludzkiej świadomości przez nie dostaje, uderzało widza z obrazu, jak uderza jego wzrok w świecie rzeczywistym. Działają tu dwa różne pierwiastki: aparat wzrokowy, przenoszący obrazy do mózgu, i świadomość, ta wewnętrzna treść ludzkiego ja, która obrazy te w pewien sposób przyjmuje, zachowując się wobec nich bardzo rozmaicie, stosownie do pewnego chwilowego stanu, w jakim się znajduje, lub też odpowiednio do swoich właściwości. Patrzymy nie tylko oczami — patrzymy duszą. Aparat wzrokowy, ile razy jest otwarty i ma konieczny warunek działania — światło, działa automatycznie, przenosząc na mózg, jak objektyw na płytę fotograficzną, falę światła, w której mieszczą się najdrobniejsze szczegóły danego obrazu, lecz świadomość przyjmuje z całości tego obrazu tylko to, co w danej chwili przyjąć może. Jak nastawiamy wzrok na pewne oddalenie i w pewnym kierunku, tak samo się nastawia świadomość, zwęża się i rozszerza jej diafragma i, chociaż aparat wzrokowy przynosi jej zawsze jednako wyraźne obrazy, ona widzi w nich tylko pewne strony, pewne światła, cienie, plamy barw, a innych nie dostrzega. I tak samo wyobraźnia, wywołując z pamięci pod wpływem pewnych stanów psychicznych formy, barwy, światła,

171. »Bitwa pod Grunwaldem«. X. Fragment. (Fot. A. Szubert.)

172. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

ujęte w obrazy, oświetla je i układa zgodnie z tem, ku czemu skierowaną jest uwaga świadomości. Środki więc malarstwa: kształt, barwa, światło, muszą być użyte nie tylko zgodnie z prawami optyki, lecz również, i to w najwyższym stopniu, zgodnie z prawami psychologii.

Dusza i farby muszą się tak łączyć w obrazie, żeby się stopiły w jedną nierozdzielną całość. I to wszystko, co nazywamy k o m p o z y c y ą, jest właśnie umiejętnością użycia środków malarstwa w pewien sposób, właściwy i zgodny z tem, co obraz ma z duszy artysty wyrazić i jak ma oddziałać na widza. Wszystko, co jest w obrazie, musi być w ścisłej zgodzie z tem założeniem i współdziałać do osiągnięcia pewnego wrażenia, będącego ostateczną syntezą wszystkich kompozycyjnych czynników. Kompozycya jest najdobitniejszym wyrazem umysłowości i uczuciowości malarza, w niej ujawnia się jego zdolność skupienia się w pewnym kierunku, lub też rozbieżność umysłu, rozprzęgająca jego wyobraźnię na mnóstwo rozmaitych celów. W kompozycyi mieszczą się suggestyjne siły malarstwa, ona wyraża tę świadomość artysty, która z rozprószonych wrażeń, spostrzeżeń i wewnętrznych poruszeń tworzy całość dzieła sztuki, ujawnia jego cel wewnętrzny.

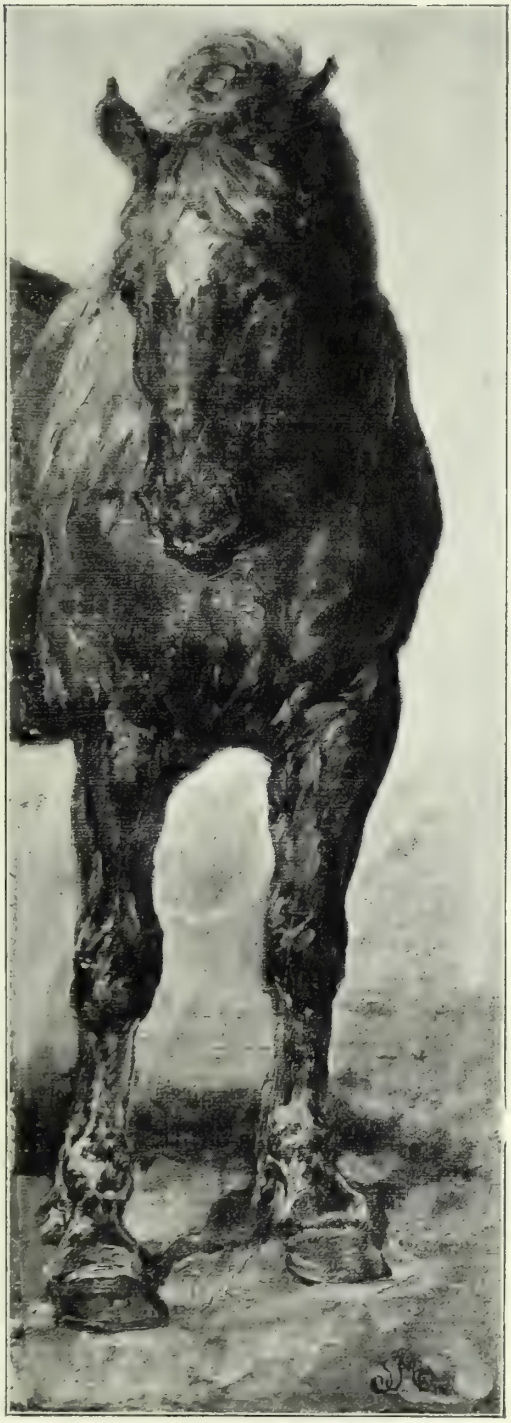
Wśród mnóstwa rozmaitych celów wewnętrznych, dla których się maluje, można wyodrębnić kilka zasadniczych pobudek twórczości malarskiej, które obejmują największe jej obszary.

Stworzenie pięknej dekoracyi, to jest pewnej powierzchni, pokrytej harmonijnie ustosunkowanemi plamami barwnemi, ujętemi w sylwety o pewnym kształcie, ułożone tak, żeby ich kontrastowość nie była bezładnym chaosem, lecz stanowiła pewien rytm linii, pewien ład, ułatwiający umysłowi pojęcie całości — oto jedno z tych zagadnień. Temi barwnemi plamami mogą być ludzie, kwiaty, zwierzęta czy figury geometryczne — nie zmienia to istoty rzeczy.

Dalej, środki malarskie mogą służyć do ujawnienia uczuć i stanów psychicznych artysty i obudzenia podobnych stanów w widzach. Następnie można się nimi posługiwać, jako znakami do wyrażania pewnych idei, poglądów na zjawiska rzeczywistego życia, lub też abstrakcyjnych pojęć. Wkońcu są one środkiem przedstawienia objektywnych wrażeń świata zewnętrznego, obserwacyi życia natury, człowieka czy zwierząt — wszelkich zjawisk świetlnych.

Te zagadnienia mogą u jednego i tego samego malarza mieszać się ze sobą w rozmaitych kombinacyach, wzajemnie się wspierać lub wzajemnie sobie szkodzić, utrudniać możność przejawienia się. Im harmonijniejsza jest istota danego talentu, tem bardziej jest on wyłącznym w jednym z tych kierunków pobudek twórczości. Mogą być jednak talenty, kierowane rozmaitemi pobudkami tworzenia, natury bogate, złożone, a wtenczas albo mają zdolność jasnego rozgraniczania tych zagadnień i tworzą z zupełnem, świadomem władaniem odpowiednimi środkami, albo też kierownicza władza jest zbyt słabą, by opanować sprzeczne szarpania się i porywy artysty, który się gmatwa i niszczy swoją siłę w bezpłodnem z sobą mocowaniu się.

Tak było niekiedy z Matejką. Jego inteligencya nie mogła udźwignąć ogromu jego talentu ani owładnąć jego potężnym tempera-



173. Szkic olejny. (Fot. A. Pawlikowski.)

174. Gamrat i Stańczyk (r. 1878.) (Fot. A. Szubert.)

175. Szkic do obrazu. (Fot. A. Pawlikowski.)

mentem: jej pomysły są często dziecinne w porównaniu z powagą i mocą tego, co Matejko mógł wyobrazić i jak mógł to namalować.

Matejko był naturą głęboko i potężnie uczuciową, jego wyobraźnia była w bezpośrednim z jego uczuciem związku, lecz formy, któremi ona miała się posługiwać, nie istniały w bezpośredniem Matejki otoczeniu, życie, którem ta wyobraźnia miała się karmić, które szarpało jego uczuciem, nie istniało w teraźniejszości, było opisane w książkach, a formy jego trzeba było odbudować z okruchów sztuki, z resztek rzeczy, ze starych portretów i sztychów. Tym sposobem Matejko nie mógł wyrażać jedynie głębi swoich uczuć, lecz musiał być zarazem ilustratorem tekstów historyi, opowiadać środkami malarskimi o zdarzeniach dawnych czasów, lecz jednocześnie, z natury swojej osobowości, nie mógł on być tylko ilustratorem — czuł i musiał myśleć, czuł głęboko, potężnie i prosto, słusznie, jak lot pocisku, ale jego myśl te uczucia gmatwała i nie dawała niekiedy im się przejawić w zupełnej czystości i mocy. W tem leży tragizm jego życia i sztuki.

Wskutek czerpania materyału form i anegdotycznej treści z przeszłości, Matejko przez ówczesną krytykę był zaregestrowany jako malarz historyczny, co w jej pojęciach z góry już nadawało malarzowi wyższe stanowisko w hierarchii artystycznej, z drugiej zaś strony zobowiązywało do posługiwania się pewnymi komunałami form, w których miała tkwić istotna,

176. Z »Portretów książąt i królów polskich«. Władysław Łokietek.
(Według heliograwury M. Perlesa.)

godna historyi, powaga historycznego malarstwa. Mówiono o kolorycie historycznym, świetle historycznem, rysunku, wyrazie, ruchu — o wszystkiem historycznem, aż do wymiaru obrazów, rodzaju farb i płótna.

Malarstwo historyczne było też sferą sztuki, wypchaną po brzegi komunałami, szychem dramatyzmu końcowych scen lichego teatru, mieszaniną romantycznych mroków z konwenansem akademicznego klasycyzmu, póz i gestów królewsko-bohaterskich, podpiętych kotar, baldachimów, pióropuszy i trykotów, długowłosych paziów, dziewic o wydłużonych kibiciach, starców,

177. Uczta u Wierzynka (r. 1877.) (Fot. A. Szubert.)

178. Pieśń (r. 1886.) (Według drzeworytu Ciechomskiego.)

uginających się pod ciężarem własnych bród, i dzwonkowych królów, ruszających się ponuro — a jednak z wdziękiem.

Matejko, historyczny malarz, od pierwszego swego przejawu pokazał, że jest kim innym. Wszedł on do tego świata komunałów ze swoją pasyą życia, ze swoim bezwzględnym realizmem, biorąc formy dawnego życia tak, jak mu się one przedstawiały w oryginalnych zabytkach lub w wiernie odtworzonych kopiach. Źle czy dobrze, zgrabnie czy niezgrabnie, wdzięcznie czy grubiańsko wyglądali ci dawni Polacy w swoich szatach i zbrojach, Matejko tych szat nie korygował, nie podpinał, nie wtłaczał w komunał klasycznej czy romantycznej draperyi, malował je takiemi, jakiemi były, i z całem swojem malarstwem był antytezą tego, co, sponiewierane i zużyte, włóczyło się wśród sztuki europejskiej.

Matejko był malarzem żywego człowieka i, jak odbudował formy zewnętrzne dawnego bytu, odbudował rzeczy, sprzęty, szaty, zbroje i bronie dawnych ludzi, tak samo odbudował ich samych, porwał ich prochy — ich pamięć raczej — wskrzesił i wrócił do życia. — Był to konieczny warunek jego twórczości.

Portret czworga dzieci

179. Przysięga Chmielnickiego w Perejesławiu (r. 1886.) (Fot. A. Szubert.)

180. Szkic do polichromii kościoła Maryackiego. (Fot. J. Krieger.)

Matejko miał duszę smutną z natury, a świat myśli, w którym się zanurzył, o który zaczepił się ten jego elementarny smutek, miał wyraźny, straszliwy, beznadziejny koniec upadek Polski. Gdziekolwiek się myśl Matejki zwróciła, cokolwiek z tej przeszłości porywało jego twórczą siłę, zawsze jego uczucie i jego myśl musiały się w końcu uderzyć o krwawą kratę niewoli. Matejko wyszedł też z pesymistycznego poglądu na historyę i w pierwszych obrazach brał z niej tylko to, co było najsmutniejszego, najtragiczniej-

181. Śmierć Zygmunta Augusta (r. 1886.) (Fot. A. Szubert.)

182. Szkice do polichromii kościoła Maryackiego. (Fot. J. Krieger.)

szego, lecz, biorąc nawet jaśniejsze tematy, malował jakby przygnieciony złem przeczuciem, którem była świadomość ostatecznego wyniku dziejów Polski. Zresztą on nie mógł prosto i szczerze wyrażać jasnych i wesołych stron życia, nie mógł — bo nie czuł.

Stworzył on swoją rasę ludzi, napiętnowanych jakimś fatalistycznym tragizmem. Są to natury o wielkich namiętnościach, głębokich uczuciach, przejęte do dna stałem, niesłychanie silnem napięciem energii psychicznej, która orze w bruzdy i fałdy ich twarze o rysach wybitnych, wypracowanych, wyrafinowanych, na których zdają się ciężyć pokłady całe odziedziczonej kultury, powstałej pod najwyższem ciśnieniem życiowego tragizmu. Dzieci, kobiety i te pyszne młode postacie męskie i ci starcy potężni, wszystko to patrzy oczami, w których lśni żar namiętności, zduszonej bezmiernym smutkiem, nie dającem się otamować przeczuciem złowrogich nieszczęść. Nie tylko w każdym obrazie, w którym dzieje się coś jaśniejszego, Matejko umieszcza jakąś postać, która paraliżuje i mrozi pogodę i wesele, która stoi jak widmo czyhającego nieszczęścia, ale ci ludzie, którzy mają się weselić, którzy są sprawcami i czynnikami radosnej chwili, zdają się nie wierzyć w to, co się dzieje; spełniają oni jakiś zewnętrzny obrządek radości, ale w ich oczach mroczy się smutek, w ich ustach drży ból tajony, na ich czołach rysują się zmarszczki cierpienia, ich uśmiech jest bolesnem, nieszczerem skrzywieniem ust, ich ruchy niechętnem dźwiganiem członków, jakby skręconych, obezwładnionych bólem i zmęczeniem. Z Matejką wchodzi się zawsze w świat, zaludniony przez rasę ludzi potężnych, wielkich, nadzwyczajnych, żyjących w jakiejś chmurze nieszczęścia. Matejki ludzie, źli czy dobrzy, wzniośli czy podli, są ludźmi niepospolitymi,

Portret Heleny z Matejków Unierzyskiej.

183. Królowa Korony Polskiej. **Tryptyk** (r. 1886.) (Fot. J. Sebald.)

184. Portret własny (r. 1887.) (Fot. J. Sebald.)

silnymi nadmiernie. W jego rasie nie rodzą się karłowate, nikłe, marne natury. Poniński jest w jego obrazie tak potężnym, jako wyraz ludzkiej namiętności, jak każdy inny z Matejkowskich ludzi — jak Rejtan, będący na przeciwnym biegunie uczuć i etyki. Rasa ludzi Matejki jest jak rasa ludzi Szekspirowskich. Szekspira idyota jest zwykle genialnie dowcipnym, a jego rzezimieszki i zbiry, obrzynając kieszenie i podrzynając gardła, wypowiadają sentencye, godne geniuszu samego Szekspira. Tak też jest z Matejką.

Jakkolwiek nazywa się dany naród, jakiegokolwiek znaczenia są wypadki jego bytu, są one zawsze wynikiem pewnego szeregu stanów dusz ludzkich. Pod każdym stopniem geograficznym, w obrębie każdych granic politycznych lub obszarów narodowych czyny ludzkie są zawsze bezpośrednim lub pośrednim skutkiem żywiołowych władz psychicznych ludzkiej istoty. Możemy wszystkie zdarzenia wszechludzkiej historyi, jakkolwiek się one nazywają: Salamina czy Termopile, Odsiecz Wiednia czy Maciejowice, Austerlic czy Berezyna, Bolesław Chrobry czy Sejm Grodzieński, możemy rozłożyć na pierwotne, elementarne uczucia i stany psychiczne, które są istotnymi impulsami czynu. Matejko te żywiołowe pierwiastki zdarzeń, te czucia, będące fermentem historyi, wykrystalizował z jej kart i ukazał z niesłychaną jasnością i siłą

185. «Kościuszko pod Racławicami». Dembowski i Zajączek. (Fot. A. Pawlikowski.)

186. Z »Portretów książąt i królów polskich«. Dąbrówka.
(Według heliograwury M. Perlesa.)

w ludziach, wprawdzie malowanych, ale malowanych tak, że dają wrażenie rzeczywistego życia, że są istotami proporcyonalnemi do dźwignięcia tego losu, który im przypadł w udziale. Mają oni dosyć siły, żeby żyć w tym cyklonie tłumnych ruchów, jaki wrzał na rubieży dwóch światów — Azyi i Europy, dość mocy, potęgi i rozumu, by stworzyć i utrzymać to, co było dawną Polską, i dosyć namiętności, dosyć odwagi i zaślepienia zbrodniczego, by zniszczyć i zwalić w gruzy tę zadziwiającą budowę.

Kościuszko po bitwie pod Racławicami (r. 1888.) (Fot. A. Szubert.)

187. Dzieje cywilizacyi w Polsce. Koronacya pierwszego króla (r. 1888.) (Fot. A. Szubert.)

188. Z »Portretów książąt i królów polskich«. Konrad Mazowiecki.
(Według heliograwury M. Perlesa.)

Ta rasa ludzi, stworzona przez Matejkę na tle jej szczególnych przymiotów i cech indywidualnych, poruszaną jest wiecznie trwałymi, żywiołowymi stanami uczuć, które wyrażał on z drżącą porywającem życiem prawdą Prawda ta, dzięki której z taką jasnością ujawniają się stany dusz, które każdy może z łatwością pojmować i odczuwać, działa tak przekonywająco, że przeszłość Polski stała się dla wszystkich widzów Matejki taką, jaką on ją widział i malował. Jest ona jak żywa w tych obrazach, ponieważ bezwzględna szczerość ich wyrazu ma taką siłę suggestyjną, że, nie zawsze się

189. Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Przyjęcie Żydów. (Fot. A Szubert.)

190. Z »Portretów książąt i królów polskich«. Kazimierz Wielki.
(Według heliograwury M. Perlesa.)

godząc na jego pojmowanie historycznych zdarzeń, nie można się oprzeć wyobrażaniu ich takiemi, jak je Matejko ukazał. Obrazy jego były jak objawienie dla myśli ludzi, którzy o tej przeszłości marzyli, a którzy nie mogli jednak jej sobie wyobrazić, ponieważ bezduszność tego, co przed Matejką ukazywała sztuka z przeszłości, była zaporą dla wyobraźni, narzucając jej

Fot. A. Pawlikowski

«Kościuszko pod Racławicami.» II. Kosynierzy.

191. Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Pierwszy sejm (w Łęczycy 1182). (Fot. A. Szubert.)

192. Szkic do obrazu. (Fot. A. Pawlikowski.)

widma nędzne, blade, powszednie, bez krwi i życia. Ukazanie się obrazów Matejki było jakby rozdarciem zasłony, oddzielającej nas od świata dawnej Polski, było rzeczywistem odwaleniem grobowego kamienia i wskrzeszeniem do życia tego, co było tylko prochem i popiołem. Matejko wydawał się dziwnym świadkiem wielkich zdarzeń, powiernikiem ludzi potężnych i znakomitych, żyjących przed wiekami, posiadaczem zagadki najtajniejszych ich myśli, współbytującym z ich losami i współczującym ich najgłębszym uczuciom. Przez ten świat umarły wiódł on ludzi sobie współczesnych, jak Wirgiliusz Dantego przez kręgi piekieł i raju.

Ujawnienie tych dusz ludzi, żyjących przed wiekami, ukazanie ich w przejawie życia, w porywach namiętności, w szarpaninie sprzecznych uczuć, w wysiłkach czynu, w mocowaniu się z przeznaczeniem, ukazanie ich indywidualnych istot i ich zbiorowego bytu było celem jego twórczości i jemu to podporządkowywał on wszystkie środki malarstwa i do niego naginał kompozycyę swoich obrazów.

» . . . . . będziecie, jako wdowa osierociała — wy, coście drugie narody rządzili, i będziecie ku pośmiewisku i urąganiu nieprzyjaciołom swoim. Język swój, w którym samym to królestwo między onemi sławiańskiemi wolne zostało, i naród swój pogubicie i ostatki tego narodu tak starego i po świecie szeroko rozkwitnionego potracicie i w obcy się naród, który was nienawidzi, obrócicie, jako się innym przydało. Będziecie nie tylo bez pana krwi swojej i bez wybierania jego, ale też bez ojczyzny i królestwa swego, wygnańcy wszędzie nędzni, wzgardzeni, ubodzy, włóczęgowie, które popychać nogami tam, gdzie was pierwej ważono, będą...«

Tak mówił Skarga i takim go namalował Matejko. Matejko miał zdol-

193. Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Powtórne zajęcie Rusi. (Fot. A. Szubert.)

194. Szkice do obrazów dla Politechniki lwowskiej. I. (Fot. A. Pawlikowski.)

Dzieje cywilizacyi w Polsce. V. Klęska lipnicka.

195 Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Przełom dziejowy (r. 1888.) (Fot. A. Szubert.)

ność czucia tak wielką, tak głęboką, że sięgała ona do wyżyn, na których się takie proroctwo mogło urodzić. On nie malował alegorycznego obrazu, nie układał symbolicznych hieroglifów, nie wypowiadał historyozoficznych frazesów. On czuł szczerze, prosto, bezpośrednio to, co czuł Skarga, kiedy się przed

196. Szkic do polichromii kościoła Maryackiego.
(Fot. J. Krieger.)

jego myślą otwarła w dali czasu ta przepaść niewoli i zatracenia. Żeby takiemu państwu, jak owoczesna Polska, jeszcze stojąca na wysokości najwyższej potęgi, módz przepowiedzieć taką przyszłość, trzeba niesłychanej siły umysłu i niesłychanej głębi uczucia i trzeba tej burzy natchnienia, w której dusza ludzka dochodzi do szczytu mocy, do szczytu skupienia i zatracenia się w jednej idei. Skarga w obrazie Matejki ma szeroko rozwarte oczy, które nie patrzą na żaden blizki przedmiot, ma wzrok człowieka, który widzi coś strasznego, nieuniknionego, nieodwołalnego na dnie przepaści, sięgającej w jakąś głąb tajemniczą. Nie widzi on ani tego króla, który się ciągle czuje wyższym ponad wszystko, ani Zamoyskiego, który czuje razem ze Skargą, którego każdy nerw twarzy drży wzruszeniem, ani tych oligarchów, siewców zamętu i zniszczenia, ani tych wysokich dostojników kościoła — prymasa i nuncyusza, ani nikogo z obecnych. On o nich już przemyślał, on ich przeczuł i wycisnął najistotniejszą treść ich dusz; oni są liczbami tego obrachunku, którego ostateczny wynik streszcza jego proroctwo, on mówi ponad nimi do wieków i pokoleń te słowa, które są szczytem jego uczucia i jego wymowy... Matejko tak ściśle ujął w twarzy Skargi to, co odpowiada psychicznej możności powzięcia takiej myśli, że kiedy, czytając jego kazania, przychodzi się do tych słów, ta twarz dziwna, natchniona, która w obrazie zdaje się lecieć, jak ptak, na tle ciemnego wnętrza, ta twarz dziwna ukazuje się żywa, dotykalna, straszliwie obecna. Można nie znać historyi

197. Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Chrzest Litwy. (Fot. A. Szubert.)

198. Szkic do polichromii kościoła Maryackiego. (Fot. J. Sebald.)

polskiej, można nie wiedzieć nic o stosunku ludzi, którzy ten obraz wypełniają, a jego treść najistotniejsza, najgłębsza, to jest niezmienna treść ludzkiej duszy, będzie zawsze i dla każdego jasna, ponieważ wyrażają ją z niesłychaną siłą i ścisłością wyrazy uczuć, skrystalizowane na twarzach, i ponieważ kompozycya tego obrazu jest ściśle, bez żadnego wahania ujęta w pęta uczucia, które miotało artystą. Obraz ten jest tak jasny, przejrzysty, tak mówi do dna o stosunku zgromadzonych w nim ludzi i o ich elementarnych uczuciach, o ich osobistych cechach i przymiotach, że, gdyby ktoś chciał z obrazu tego wnioskować o nich, to, nie wiedząc nic o ich czynach, imionach i losach, wywnioskowałby to samo, co Matejko, wiedząc z historyi o tem, co było i co się dalej stało, to samo, co wywnioskował Skarga, znając ich dusze i czyny i wołając: »Zginiecie«!

Matejko rozumiał uczuciem, że granicami Ojczyzny są ludzkie dusze, że są one jej siłą i słabością, że w nich się mieszczą pierwiastki jej bytu i jej śmierci, że tylko od tego, jacy są ludzie, zależy to, co się stanie w losach narodu — i, czując tak, skupiał cały swój potężny talent na tem, co stanowi wyraz ludzkiej duszy, skupiał z taką siłą, z taką zaciekłością, że, patrząc na ten obraz, idzie się od człowieka do człowieka i mówi się z nimi, jak z żywymi, że przepaść czasu znika i człowiek — Polak obejmuje naraz wieki i czuje je wszystkie szamocące się w własnej duszy, z całym ogromem ich wielkiej i ich podłej treści. Lecz do osiągnięcia takiego wyniku twórczości nie doprawadzi-

199. Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Wpływ Uniwersytetu na kraj w w. XV. (Fot. J. Szubert.)

200. Portret Stanisława hr. Tarnowskiego (r. 1890.) (Fot. J. Mien.)

łaby żadna teoretycznie wytworzona metoda; eksperyment z Moną Lisą nie może być powtórzony na zawołanie. Na to, żeby namalować taki obraz, wyrazić tej siły i głębi uczucia, trzeba było mieć duszę tej miary, któraby tak czuć była zdolną.

To, co ma być w sztuce żywem, to musi przejść przez duszę twórcy. Nie trzeba myśleć, że oczy i ręce tworzą obrazy, i nie trzeba brać d u s z y tylko jako określenia pewnych wyższych społecznie stanów, pewnych, ze stanowiska etyki, godniejszych przymiotów człowieka. Dusza artysty musi mieć w sobie cały ten świat, który ma się w jego dziełach objawić, musi on tworzyć z całej duszy i wypowiadać całą duszę do ostatniego drgnienia poruszeń swoich uczuć, namiętności, zmysłów, do najgłębszych, najtajniejszych koncepcyi myślowych. Od cichego poszumu zeschłego badyla, chwiejącego się na

201. Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Złoty wiek literatury w XVI w. (Fot. A. Szubert.)

202. Długosz. (Fot. A. Szubert.)

jesiennym wietrze, do huku piorunu i ryku huraganu; od melancholijnego zwijania się mgły porannej do oceanu, stającego dęba przed skalistym brzegiem; od cichego westchnienia do wybuchu wulkanu, od słabych pobrzasków letniego poranku do krwawych łun, któremi się niebo pali w groźne jesienne wieczory; od gibkiego lotu czajki do drżenia ziemi pod kopytami rozhukanego tabunu dzikich koni; od cichego zlatywania płatków śnieżnych do ulewy, którą wzbierają opętane i wściekłe potoki górskie; od najsubtelniejszych stanów duszy do rozpętania najbrutalniejszych namiętności — wszystko to musi być częścią duszy artysty. I nie tylko to, ale i to wszystko, co stanowi elementarną siłę życia zbiorowego, co stanowi ducha narodowego, co wstrząsa milionami dusz i prowadzi je gdzieś w niezmierzone otchłanie czasu, ku ledwie przeczuwanym celom i nadziejom — to wszystko musi drgać w duszy artysty. Musi on być obecnym na wszystkich Golgotach, na których krzyżują proroków, na wszystkich wyłomach, na których walczą nowe idee ze staremi, we wszystkich bitwach myśli i oręża, wszędzie, gdzie się przejawia życie, ponieważ ono

203. Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Pierwsza elekcya. (Fot. A. Szubert.)

204. Portret Adamowej hr. Potockiej (r. 1890.)
(Fot. J. Micn.)

jest oceanem zjawisk, którego częścią jest jego dusza i którego objawieniem jest jego sztuka. I tylko to, co tak bezpośrednio jest w duszy, tylko to, czem człowiek może sam być w uczuciu, tylko to może artysta wyrazić i narzucić innym. A to, czego nie czuje bezpośrednio w sobie, jako stanu własnej duszy, tego nie może wyśpiewać, wygrać, wyrzeźbić ani wymalować, ani wybudować — nie może i nie powinien.

W Kazaniu Skargi Matejko jest bezwzględnie w zgodzie z sobą, jego uczucia, jego myśl są do siebie przystosowane ze ścisłością matematyczną i władają talentem z pewnością niezachwianą. Kompozycya, oparta na wyrazach uczuć różnych ludzkich indywidualności, i wyrazy te, to życie duszy dominuje nad całym obrazem, przykuwa oczy widza, opanowuje jego świadomość i przenosi jego wyobraźnię do tego wnętrza Katedry Wawelskiej, które jest rusztowaniem formy, utrzymującem układ obrazu w doskonałej harmonii wszystkich składowych części.

Proroctwo Skargi spełniło się — spełniło się w sposób straszliwszy, niż jego przepowiednia. Skarga mówił o tem, co z tym narodem uczynią inni, ukazał potworność niewoli, ale nie mówił o czemś straszniejszem, o własnem spodleniu, o tej zupełnej zgniliźnie dusz, która tworzy rzeczywistych niewolników, która rzuca się z pianą jadu na tych, co się nie chcą zaprzedać, która z ludzi tworzy stado skołowaciałych ze strachu zwierząt, gotowe zdeptać i depcące każdego człowieka, przenoszącego krwawą walkę ludzi wolnych nad syty spokój niewolników, którzy »wyrzekli się marzeń«.

Tak rozumiał Matejko Upadek Polski. Stado zbrodniarzy, którzy

205. Dzieje cywilizacyi w Polsce (r. 1888.) Konstytucya 3-go Maja — Rozbiory. (Fot. A. Szubert.)

206. Portret Artura hr. Potockiego (r. 1890.) (Fot. J. Sebald.)

jeszcze nie wzięli zapłaty, lub nie spełnili wszystkiego, za co ich zapłacono; cyników, którzy pogardzają sobą i spełnionym czynem; — kupa łachmanów ludzkich dusz splugawionych, zniedołężniałych, rozłożonych w jadzie głupoty i spodlenia, — kłąb robaków, toczących naród i znudzonych przewlekaniem się konania; widma tych, którzy jeszcze mogliby przejrzeć, i cienie tych, którzy już nie mogą odwrócić spełnionych czynów — wszystko to, zbite w kąt sali, tłoczy się wobec jednego, jedynego człowieka, który w szale obłąkania zawalił sobą drogę do zbrodni, człowieka, którym miota już tylko bezrozumna wściekłość rozpaczy — wszystkie rozumowe pobudki czynu stopiły się już w tym żarze rozpaczy, w jeden szał nienawistnego zapamiętania się. Zdaje się, że się słyszy zgrzytanie jego zębów, chrzęst rozrywanej piersi — a oczy, wychodzące z powiek, nigdy już nie będą w stanie spojrzeć inaczej. To, co Skarga widział w głębi dali wieków jako przeczucie, to Rejtan widzi przed sobą w całej dotykalnej ohydzie i pada rażony.

Matejkę opuściła rozwaga. Jego potężny temperament, gnany mściwym gniewem, nie liczył się już z przestrzenią i światłem. Ludzie ci są stłoczeni tak, że nie mogliby się tam pomieścić, — ale właśnie to tak jednolite, zduszone stado tem silniej przeciwstawia się temu jedynemu człowiekowi.

Namiętność uczucia, z jaką ten obraz jest malowany, poniosła talent Matejki, nadając obrazowi piętno porywającego życia nie tylko w wyrazach i postawach ludzi, ale w samem malowaniu, w samem radośnem odtworzeniu plastyki rzeczy. Obraz przedstawia najtragiczniejszą, najsmutniejszą chwilę

207. Piotr Włast Dunin sprowadza Cystersów do Polski (r. 1888.) (Fot. J. Szubert.)

208. Szkic do „Św. Kingi". (Fot. A. Pawlikowski.)

polskiej historyi, ale zarazem potężne namiętności, walkę, ścieranie się dusz, napięcie życia do ostatnich krańców, i okazuje śmiałość, łatwość i pewność malowania, w której kipi nieukrócony temperament; wszystko to odbiera mu tę straszną grozę, jaka tkwiła w przedstawionej chwili dziejowej.

Ubóstwo środków malarstwa, nie mogącego powiedzieć, co było przed i co się stało po przedstawionym w obrazie fakcie, prowadzi do nieporozumień między widzem a malarzem. Pewne jednakie uczucia mogą towarzyszyć czynom różnej i sprzecznej wartości etycznej. Gniew, zdumienie, przerażenie tak samo wykrzywią twarz człowieka, czy będzie on podłym, czy wzniosłym. Rejtan, który pada na progu tej sali, gdzie się dokonał najstraszniejszy i najpodlejszy czyn historyi, nie może mieć innego wyrazu, niż człowiek, któryby z pobudek osobistego egoizmu w ten sposób protestował przeciwko czyimś czynom dodatnim, lub w uniesieniu sprzeczki dla błahych osobistych powodów tarzał się na progu izby.

Jest to właśnie nieszczęściem historycznego malarstwa, że treść myślowa obrazu, że anegdota historyczna nie daje się wypowiedzieć nawet w przybliżeniu. Historya działa imionami, datami, liczbami, działa ciągłością zdarzeń, ciągłem odnajdywaniem przyczyn i wskazywaniem ich skutków, sumowaniem sił, czasów i przestrzeni, i treść każdego przez nią opowiedzianego zdarzenia można zrozumieć tylko w związku z długim szeregiem wypadków. Malarstwo, skazane fatalistycznie na przedstawianie jednego momentu, jest bezwładne i bezsilne wobec tych zagadnień, o których poucza historya. Malarstwo też historyczne uciekało się do alegoryi, do symbolów, nawet do napisów na obrazie, żeby dopowiedzieć jego treść myślową. Matejko, którego umysł i talent były najściślej przystosowane do pojmowania faktów konkretnych, dotykalnie ujętych rzeczy, form wyraźnych i dobitnych, rzeczywistych, Matejko bił się z tą ograniczonością środków swojej sztuki, bił się i psuł

często swoje obrazy, lub wstawiał w nie naiwne pomysły, które miały dopowiedzieć to, co w jego myśli wrzało z historycznej treści i co się burzyło w jego głęboko czującem sercu. Rzuciwszy Rejtana na próg sejmowej sali, czując, że ani przepiękna twarz Szczęsnego Potockiego, ani wrząca gniewem i przerażeniem twarz Ponińskiego, ani zdumiona do obłędu postać Branickiego, ani wspaniały Franciszek Potocki, ani król, czekający z zegarkiem w ręku, kiedy ta nudna dla niego scena się skończy, nie wyrażają stosunku Rejtana do tego, co ludzie ci z Ojczyzną zrobili, Matejko wiesza na ścianie portret Katarzyny, sadza Repnina w loży, wprowadza różne postacie i drobiazgi, których wyjaśnienie można znaleźć w katalogu i wtenczas dopiero odbudować w umyśle całą istotną treść historycznej chwili. Ale tym razem, pomimo całego tego łamania się myśli ze środkami sztuki, obraz jest świetny. Najpyszniejsze strony talentu Matejki, to bezprzykładne prawie panowanie nad wyrazem ludzkich uczuć, ta zdolność odczucia do najwyższego natężenia tego, co się może dziać w ludzkiej duszy, poruszonej tragicznem zderzeniem się namiętności ze światem zewnętrznym, ta zdolność bije z każdej postaci.

209. Św. Kinga (Fot. Husnik.)

Matejko wyraził tylko to, na co pozwalają środki malarstwa: stosunek pewnej jednostki do pewnego tłumu, stosunek, oparty na pewnych uczuciach, reszta nie leży już w mocy malarstwa i ten, dla którego wyraz Rejtan, podpowiedziany przez katalog nic nie mówi, ten nie może ani wiedzieć, ani czuć tego, co możemy odczuwać my — Polacy. Francuzi myśleli, że to dzielni Polacy wyrzucają za drzwi tureckiego posła.

210. Alfredowa hr. Potocka. (Fot. J. Mien.)

Lecz ta niezrozumiałość anegdoty historycznego obrazu, chociaż jest argumentem przeciw historycznemu malarstwu, nie jest wadą obrazu, nie wpływa bynajmniej na zmniejszenie jego artystycznej wartości. Gdybyśmy wszystkie obrazy niezrozumiałe usunęli z liczby arcydzieł — nie wieleby ich zostało. Cały strop Sykstyny i cały Rafael, poza portretami, poszłyby między niezrozumiałe dziwactwa. Ci, co dziś tak wydziwiają nad oryginalną, samodzielną symboliką Jacka Malczewskiego, nie rozumieją, że tylko dzięki temu, że symbole religijnego malarstwa stały się hieroglificznymi komunałami, że tylko dzięki temu ono im się wydaje zrozumiałem. Żeby nie wiedzieli, że młoda kobieta z nagiem dzieckiem i promykami światła dokoła głowy wyobraża Matkę Boską; że człowiek z kudłatą głową, napół przykryty kawałem futra i trzymający długi, cienki patyk z krzyżem, jest św. Janem; żeby nie wiedzieli, że wielki starzec z siwą brodą, z jasnym trójkątem u głowy, wyobraża Boga, a łysy człowiek z kluczami św. Piotra — cóżby się stało ze zrozumiałością religijnych obrazów i wzbudzanemi przez nie uczuciami? Czy zrozumiałem jest Przemienienie Rafaela, lub Wniebowzięcie Tycyana, albo jego Miłość ziemska i niebieska? Czy zrozumiałą jest Reformacya Kaulbacha, albo Szkoła ateńska Rafaela, lub półkole Delaroche'a? Są one zrozumiałe tak, jak zrozumiałe jest to z życia, co przez nasze oczy dostaje się do świadomości, ale jak w życiu widząc, że coś się dzeje, musimy pytać, dlaczego i przez kogo się to dzieje, i dla poznania tej strony życia używać innych zmysłów, tak samo, chcąc dowiedzieć się, kto są ci ludzie w obrazie,

Fot. A. Szubert

Maćko Borkowic. (r. 1873)

211 Szkice do obrazów dla Politechniki lwowskiej. II. (Fot. A. Pawlikowski).

z których jeden tarza się na podłodze, a drugi wygraża mu laską, musimy zajrzeć do katalogu, musimy wyjść z granic sztuki malarskiej i wejść w świat innych kategoryi wyobrażeń.

Patrząc na obrazy i malując je, tak samo jak pisząc o nich, należy pamiętać o tem, rozumieć to jasno i dobitnie, że nie trzeba stawiać malarstwu żądań, których ono nie może spełnić, nie trzeba ani chwalić, ani ganić za to, czego w niem być nie może — choć jest w podpisie, i nie trzeba psuć obrazów, chcąc z nich zrobić lekcyę polityki, religii, socyologii czy historyi. Nie zawsze o tem pamiętał Matejko.

Ta niemożność zupełnego wypowiedzenia umysłowego balastu, leżącego w obrazie, sprawia, że wartość jego dla widza ma rozmaitą miarę. Ci, którzy wiedzą o anegdocie historycznej, zawartej w obrazie, a która, związana z losami ich Ojczyzny, ma dla nich szczególny urok, ci przychodzą zasuggestyonowani z góry i widzą w nim to, co jest w nich samych, i cenią obraz według innej miary, niż ci, dla których jego treść anegdotyczna nie ma żadnego znaczenia, lub jest im nieznana.

Te uboczne pojęcia, związane z dziełem sztuki, grają ogromną rolę w oznaczaniu hierarchicznego miejsca, jakie ono ma zająć w szeregu innych dzieł. Tyara Sajtafernesa zajmowała najdostojniejsze miejsce w zbiorach Luwru, dopóki uchodziła za tyarę scytyjskiego władcy — z chwilą, w której się dowiedziano, że twórcą jej jest żyd z Berdyczowa, czy z Bałty, przestano podziwiać cudowność jej pomysłu i wykonania. Sąd też nasz o obrazach Matejki był mieszaniną uczuć, które one w nas budziły wiadomą nam swoją treścią i bezwiednem odczuwaniem tego, że ta treść jest z taką siłą artyzmu oddana — cudzoziemcy, natomiast, sądzili go tylko ze strony artystycznej i, pomimo wielu zarzutów, dali mu w hierarchii artystycznej to miejsce, na jakie zasługiwał: — między najgodniejszymi.

Cóż oni mogli wiedzieć o Unii lubelskiej, i co ich to ostatecznie mogło obchodzić i jak wpływać na ich, wobec tego obrazu, uczucia? Ale i widz polski stoi trochę strapiony tą smutną powagą, tym zupełnym brakiem entuzyazmu, porywu, tą atmosferą jakby złego przeczucia, które wypełnia wspaniałą salę renesansową i paraliżuje ruch tych ludzi potężnych, poważnych, rozumnych, otoczonych przepychem wytwornej kultury i bogactwa. Zacząwszy od Zygmunta Augusta, który zdaje się jednoczące się narody błogosławić krzyżem na jakiś beznadziejny, złowrogi pochód, skończywszy na klęczącym na przodzie młodym paziu, wszyscy ci ludzie zdają się odprawiać jakiś żałobny obrządek. Pominąwszy Chodkiewicza, który łka z twarzą ukrytą w załamanych rękach, protestując w obrazie, jak protestował w sejmowej sali, w obrazie tym niema ani jednej twarzy, ani jednego ruchu, dźwigniętego weselem. Jedni patrzą ze zdziwieniem, graniczącem z niewiarą, inni spełniają rytuał przysięgi, jak obrządek, nakazany przez siłę zewnętrzną; ten robi ruch rękami jakby z rezygnacyą błogosławił, inny stoi dumnie, jakby był dalekim i obcym

212. Konstytucya Trzeciego Maja. (Fot. J. Krieger.)

przechodniem, — w stalach siedzą smutne kobiety. Matejki powaga graniczy z ponurością. Obraz ten jest antytezą temperamentu, który wydziera się z Rejtana. Chłodna rozwaga i spokój malarza dworskiego zdaje się kierować ręką Matejki, jest on tu bardziej niż gdzieindziej ilustratorem tekstu historyi, ale ilustratorem, który włada środkami malarskimi z potężnym i pełnym surowej powagi w pojmowaniu formy talentem. Układ obrazu przejrzysty nadaje wszystkim tym postaciom możność wypowiedzenia siebie, bez wywołania zamętu i natłoku. W obrazie, jak w Lublinie, dominuje nad wszystkiem Zygmunt August, ma on obok smutku, rozumną, skupioną i świadomą wolę.

Ktoby sądził o historyi z obrazu Matejki, myślałby, że była to chwila, kiedy chłop polski stawał się równy tym wszystkim potężnym panom, temu narodowi szlacheckiemu, myślałby, że on tu wchodzi, by wziąć udział w radzie i czynie narodu, pospołu z królem i senatorami, a tymczasem był to czas, kiedy on stracił ostatki swojej kmiecej niezależności i poszedł w jarzmo pańszczyźnianej niewoli..... Matejko, chcąc powiedzieć o tem, co dla niektórych umysłów było jasną prawdą, każe Modrzewskiemu wprowadzać do tego zgromadzenia najmożniejszych chłopa, i wprowadza tym sposobem w błąd umysł widza, ufającego w Matejki symboliczne znaki.

Dla artysty, który potrafił z krańcową doskonałością ukazać środkami malarskimi subtelne wyrazy stanów psychicznych w Skardze, Rejtanie i Unii, takie zagadnienie, jak Bitwa grunwaldzka, było zbyt łatwem, o ile idzie o wyraz uczuć. Im prostsze, gwałtowniejsze są uczucia, poruszające człowiekiem, tem dobitniej malują się one na jego twarzy, tem łatwiej dają się odtworzyć i łatwiej mogą być zrozumiane przez widzów. Zagadkowa głębia dusz, wplątanych w tragizm życia, wyraża się subtelnymi rysami, delikatnemi, nie dającemi się ująć w słowa odchyleniami linii. Proste i niezłożone, żywiołowe uczucia, towarzyszące walce na pięście i na miecze, wyrażają się wydatnymi, grubymi kształtami. Wśród tego tłoku i ścisku, rzężenia duszących się za gardła, splecionych w kłąb tłumów, skala uczuć waha się od panicznego strachu do morderczej zaciekłości. Indywidualność jednostek, jakkolwiek wybitna, jest jakby przygnieciona temi najkonieczniejszemi w tej chwili uczuciami. Bić bez gniewu, być rżniętym bez bólu, tratowanym i zabijanym bez strachu i grozy, rzadko komu się udaje, a wszystko to są uczucia, i ich wyrazy najprostsze, najelementarniejsze, których wyrażenie w malarstwie nawet mniej wielkim, mniej głębokim talentom może być dostępnem, — cóż mówić o Matejce z jego tak niesłychanie wybitną zdolnością odczuwania i odtwarzania głębin ludzkich uczuć!

Poznawszy z historyi średniowiecznych wojen warunki bitwy przy owoczesnem uzbrojeniu, poznawszy tę broń i wydedukowawszy stąd możliwe w takiej walce zdarzenia, Matejko porwał ten cały materyał wiedzy na skrzydła swego temperamentu i poniósł w burzy, w huraganie swojej wyobraźni, idąc

213. Szkice do obrazów dla Politechniki lwowskiej. III. (Fot. A. Pawlikowski.)

myślą do samego dna za tą morderczą pasyą, która splotła te tłumy ludzkie w jeden kłąb, szamocący się w straszliwym uścisku. Nadziewają się one na ostrza kopii, płatają się na dwoje mieczami, kłują się nożami, prują się oszczepami, dławią się arkanami, miażdżą się maczugami; gniotą, kopią się, tratują, duszą się pięściami i drą się na szmaty. Ludzkie mordercze szaleństwo udziela się koniom, które gryzą się, tłocząc się na siebie, gniotąc jeźdźców, tratując trupy, rozgniatając rannych, chlupiąc w oślizgłych krwią kałużach. W każdą pierś wymierzone setki kopii i dzid, pod pancerze, jak pod skorupy żółwi, sięgają mordercze puginały, w łby zakute walą błyskawice mieczy i razy maczug, oczy zasypuje kurz i strzały, lecące z tatarskich i litewskich cięciw. Furkoczą proporce i sztandary, rozmiatane pędem, łopocą płachty białych płaszczy; potworny chrzęst zbroi, młóconych razami mieczy i cepów, zgrzyt ześlizgujących się po stali ostrz, ryki wściekłości, krzyki rozkazów, wrzask trąb, charczenie konania, jęki bólu i zgrozy, kwik koni i niewiadomo jeszcze jakie odgłosy, wyjące w takich straszliwych cyklonach ludzkich walk — oto obraz Matejki.

Pasya jego niesłychanego temperamentu wciela się w każdą twarz, błyskającą oczami z natłoku, w każde ramię, wzniesione do cięcia, w każde naprężenie nóg, odsadzających się do skoku, w każdą kopię, miecz, łuk, w te furkoczące płachty, w pióropusze, szarpane wichrem, w tumany kurzu i kłębowiska obłoków, w każdą blachę pancerza, w każdy pas rycerski, w każdy rząd na koniach, w każde żelazo wędzidła, w każdy szczegół, który woła sam za siebie: — »Jestem«! i zmusza widza do oglądania siebie i nie widzenia Bitwy pod Grunwaldem.

Żeby Matejko wykonał całość obrazu tak, jak są wykonane wszystkie pojedyncze figury i grupy, żeby całość tej strasznej rzeźni ludzkiej ujawniała się z tą dotykalną prawdą, z jaką się świecą części zbroi i broni, z jaką ruszają się ręce i nogi, z jaką patrzą oczy, z jaką krzyczą lub zaciskają się w wysiłku usta, żeby całość obrazu była, jak te ślady kopyt w ziemi krwią nasiąkłej — obrazby robił wrażenie straszliwe — nie do przeżycia. Ale obraz jest tak namalowany, tak pojęty, że całości tej bitwy nie można widzieć z tą siłą, z jaką się przedstawiają pojedyńcze fragmenty.

Wszystko się stłoczyło ku ramie obrazu, wszystko się zwaliło na plan pierwszy, a wskutek tego, że wszystkie przedmioty kończą się na ramie, doznaje się wrażenia, jakgdyby poza tę linię, jakby zaczarowaną, nikt i nic już nie mogło się przedostać, jakżeby jakaś przeźroczysta zapora stała w tem miejscu, pozwalając widzieć walczących, lecz nie pozwalając im przez siebie wydostać się. Stłoczenie wszystkiego, zbicie w masę, które, bądź co bądź, wyraża całą okropność walki, w której ludzie mordowali się z blizka, wynika z wadliwej perspektywy przestrzennej i powietrznej, z wadliwego oświetlenia i zatracenia właściwego natężenia wielkich plam barwnych.

Właściwie, obraz taki, sądzony z punktu prawdziwości wrażenia danej

214. Z »Portretów książąt i królów polskich«. Stanisław Leszczyński.
(Według heliograwury M. Perlesa.)

sceny, jest całkowicie wadliwy i tylko nasze zżycie się z konwenansem, panującym w sztuce, pozwala nań się godzić do pewnego stopnia. Jego budowa jest nie artystyczna, lecz t e c h n i c z n a, jest on p r z e k r o j e m bitwy, gdyż inaczej malarz nie miałby zupełnie dostępu do podobnej sceny. Obraz wyobraża jakoby wnętrze kotła, w którym wre ta walka, sam środek tego waru, i widz, któryby chciał widzieć coś innego, prócz ostrza dzidy, która go pruje, prócz kopyta konia, który go depce, widz taki niema absolutnie takiego punktu widzenia, i oto bitwę przecina się na pół i wytwarza się sztuczne odda-

lenie, poza tą szybą idealną, która nie daje walczącym wpaść i stratować widza i malarza. Z drugiej strony, chcąc widzieć taki obszar pola bitwy, jaki obejmuje obraz Matejki, trzebaby było odejść tak daleko, że wszystkich tych fragmentów, które porywały jego pasyę malarską, nie byłoby widać — a tem mniej w tym wypadku, gdzie wszystko jest w szalonym ruchu.

Matejko takiej ofiary nie mógł uczynić! Nie mógł, bo go ciągnęła ku obrazowi radośna żądza namalowania jak najdoskonalej wszystkiego, co w nim się znajduje; nie mógł, bo istota jego talentu: wyraz ludzkich uczuć, życia człowieka, wymagała, żeby on wszystkich tych ludzi pokazał w walce, ze wszystkiemi ich rycerskiemi przymiotami i oznakami,—nie mógł, bo każda z tych postaci, to jeden z tych wymienionych w historyi, sławnych bojowników, których Matejko znał z nazwiska, z imienia i zawołania, znał prawie osobiście. Czy mógł opuścić Witołda, Zawiszę Czarnego, Zyndrama z Maszkowic, Mikołaja Trąbę i Żyżkę z Trocnowa i Domarata z Kobylan i tylu, tylu innych, których wypisał w katalogu, sięgając aż na dalekie wzgórza, na których ustawił Jagiełłę i Zbigniewa Oleśnickiego i Dippolda z Kikierzyc? Czy mógł nie widzieć, jak przebijają Mistrza Ulryka, jak arkan tatarski dusi Markwarda, jak leży pod kopytami przepiękny Konrad Lichtenstein, jak wali się z konia ktoś inny? — Nie mógł, on musiał ich wszystkich widzieć i musiał ich namalować tak, żeby inni widzieli.

Nigdzie może ta średniowieczność umysłu Matejki nie jest jawniejszą, jak w tym obrazie. Stojąc przed nim, zaczyna się żałować, że ci, tam z obrazu, którzy szaleli w walce, nie mogą go widzieć. Oniby dopiero ocenili, jak trzeba, tę rozkosz oglądania rzeczy, namalowanych do złudzenia, i ludzi jak żywych, podobnych tak, że każdy każdegoby poznał. Widz nowoczesny, w którym tkwi już cała długowieczna kultura artystyczna, jest szarpany sprzecznemi wrażeniami, które mu psują to jedyne wrażenie, jakie dzieło sztuki powinno czynić, i odchodzi znużony i zniechęcony. Kto jednak zdoła się przemódz i będzie oglądał fragment za fragmentem, ten będzie się zdumiewał pysznemu rysunkowi, jak zdumiewa się sile wyrazu i ruchu, temu namiętnemu wrzeniu życia, które szamoce się na olbrzymiem płótnie.

W Grunwaldzie Matejko już jest daleko, na drodze do tego rozpętania rozbieżności swojej wyobraźni, na drodze do tego rozbicia obrazu na drobne części, anegdoty i epizody. Dyskretnie rzucona rękawiczka królewska w Kazaniu Skargi, która, będąc symbolem, nadaje jednak w sposób nie rażący, a jednak dobitny cechę naturalności, którą widać, choć ona się nie wyrywa i nie narzuca, jest jakby punktem wyjścia tego mnóstwa drobiazgów, które Matejko z czasem ma wprowadzać do swoich obrazów jako znaki i znaczki symboliczne, drobne i widne tylko z tego punktu, z którego nie widać obrazu. Pod stopami i kopytami gniotącej się masy koni i ludzi jest pełno drobiazgów, które są niepotrzebne, ponieważ ich nie widać, a o ile widać — psują obraz.

215. Abdykacya Jana Kazimierza. (Fot A. Szubert.)

216. Studya szat. (Fot. A. Pawlikowski.)

W naturze ludzkiej, obok zdolności subjektywnego, w związku z pewnym stanem uczuciowym, uświadamiania zewnętrznego świata, tkwi również możność i potrzeba objektywnego spostrzegania zjawisk, możność otamowania swego uczuciowego do nich stosunku i spostrzegania ich, jako pewnej sumy zmysłowych wyobrażeń, obserwowania ich w porównawczem zestawieniu. Ponieważ tkwi w człowieku ta zdolność, tem samem koniecznością i zadowoleniem jest jej funkcyonowanie; w życiu też, jak i w sztuce, umysł ludzki nieustannie w tym kierunku pracuje. Ale nie każdy w równym stopniu, a są ludzie prawie pozbawieni możności objektywnego zaobserwowania i zaregestrowania zjawisk zewnętrznych. Takim też był w zupełności prawie Matejko.

Sztuka Matejki nie była wynikiem obserwacyi świata zewnętrznego, była ona wynikiem dążności do wyrażenia siebie, swego wewnętrznego świata. Nie mógł on obserwować wskutek nadmiernego subjektywizmu i wskutek tego zresztą, że ten świat form, który malował, nie istniał w rzeczywistości, w życiu, i tylko mógł być odtworzony przy pomocy badań archeologicznych. Matejko żył zagłębiony w przepaściach swojej duszy i ujawniał jej wizye. Wskutek tego braku obserwacyi, a tem samem braku pamięci malarskiej, szkice jego są zawsze nadzwyczaj manieryczne, mają jeden ton psychiczny i jeden ton farby. Są to wizye pewnego stanu duszy, widma smutne, z zapadłemi oczodołami, z zaklęśniętemi policzkami, z głowami opadłemi na piersi, z rękami, które jakby stężały, sparaliżowane ze zgrozy i zdumienia, wszystkie do siebie podobne, wszystkie jednakie. I dopiero przy malowaniu obrazu, mając przed sobą modela, ubranego w świetne, malownicze szaty, budził się w nim malarz, który widział rozmaitość wzrokowych zjawisk i z jakąś pasyą i uciechą je odtwarzał.

Natura była dla niego tylko modelem, który mu służył do utrzymania ścisłości budowy ciała, bryłowatości przedmiotów, naśladownictwa materyałów. Wyraz twarzy ludzkiej czuł Matejko w własnych nerwach i mięśniach, a dobierając modele, najbardziej zbliżone do typu potrzebnej mu twarzy, panował

217. Carowie Szujscy przed Zygmuntem III. (Fot. A. Pawlikowski.)

nad nią i nadawał jej z całą ścisłością ten charakter, którego potrzebował, ten wyraz, który czuł w sobie, nie czując nigdy przewagi modela nad sobą. Przy malowaniu zaś figury model ze swoją materyalną doskonałością plastyki, której pojmowanie i odtwarzanie jest jednym ze składowych pierwiastków malarstwa, a temsamem jest przyjemnością bezwiedną malarza, model porywał go i ciągnął za sobą, rozrywając ogromne płótna na mnóstwo drobnych, świetnie każda dla siebie malowanych, części. Wszystko zaś to, co nie było wynikiem bezpośredniego wewnętrznego odczucia i co nie mogło mu, jak pejzaż lub ruch konia, pozować w pracowni, wszystko to, ponieważ Matejko nie umiał obserwować — może też i wskutek krótkiego wzroku — wszystko to, rażąco odstaje od doskonałości ludzkiej postaci. Model, była to ta zewnętrzna kontrola, która powstrzymywała jego, tak skłonny do maniery, talent od szybkiego wyczerpania się i upadku. Ponieważ jednak działała ona w granicach pojedyńczego przedmiotu, małej cząstki obrazu, w budowie więc i wykonaniu jego całości Matejko był zupełnie na woli swego subjektywizmu, rozbieżności swojej wyobraźni, krótkiego wzroku, co wszystko tak nieraz fatalnie oddziaływało na artystyczne przymioty jego obrazów. Matejko uświadamiał myślowe pierwiastki swojej obrazowej koncepcyi i wtłaczał je w obraz, nie pamiętając o malarstwie, nie uświadamiając sobie jego środków i wymagań i nie kontrolując działania swego talentu, który, gnany silnym temperamentem artysty, szedł po linii najmniejszego oporu.

218. Szkice ołówkowe. (Fot. A. Pawlikowski.)

Każda z postaci obrazu stawała się znakiem, wyrażającym pewien ułamek myśli, lub literę, składającą się na pewien wyraz. Jej obecność w obrazie była potrzebna dla wyrażenia pewnej treści umysłowej, a jej los, jako motywu malarskiego, zdawał się całkiem pośledniejszego znaczenia. Stawała się ona jako barwa i forma żywiołowo, niechcący, jak powstaje muzyka pieśni ludowej. — Matejki muzyka była genialna, więc też w rezultacie powstawały pod jego pędzlem przepyszne postacie.

Olbrzymia praca, ciągle pod jednakiem ciśnieniem psychicznem, wyrobiła w końcu stałe, zawsze jednakie środki, których Matejko już nie udoskonalał, które funkcyonowały sprawnie, ułatwiając dokonanie tak ogromnego, nie tylko artystycznie, ale i materyalnie, liczebnie, dzieła Matejki. Wszyscy artyści o nadmiernie określonej, więc zacieśnionej indywidualności są, prędzej czy później, manierystami. Stałe powtarzanie ciągle tych samych form wytwarza pewien automatyzm myśli, oka i ręki, który, niezależnie od tego, co człowiek w danej chwili czuje, zawsze tak samo buduje kształt i tymi samymi ujmuje go środkami malarskimi, temi samemi liniami, światłami i barwami. Jest to fatalistyczna konieczność, której unika bardzo niewielu artystów, przekraczających granice pewnego wieku. Matejko tego nie uniknął, jak nie uniknął Michał Anioł, Rubens, Corregio, Bernini. Zanim jednak środki artystyczne Matejki zakrzepły w rutynie i manierze, zdołał on stworzyć bezwzględne arcydzieła wyrazu, które są nieprześcignione ani w dawnej, ani w nowoczesnej sztuce.

G r u n w a l d i J o a n n a d'A r c są pod względem poziomu psychicznego natężenia i pod względem wrażenia malarskiego najbardziej do siebie zbliżonymi obrazami Matejki. Tu i tam ten sam natłok szczegółów, to samo zbicie w jakąś miazgę ludzkiego tłumu, w którym twarze, tak zresztą wyraziste, zdają się niekiedy unosić nad próżnią, gdyż niema na ciała, należące do nich, miejsca w tej zduszonej i szamocącej się kaszy z ciał ludzkich. Tu i tam

219. Władysław IV. pod Smoleńskiem. (Fot. J. Mien.)

z właściwego, dla obrazu tych wymiarów, oddalenia, zdaje się on rudawą płaszczyzną, w której właściwe barwy wielkich plam rzeczy roztapiają się wskutek braku dekoracyjnego natężenia barw i świateł, i tu i tam, przyszedłszy do obrazu za blizko, kiedy już się widzi małe tylko jego skrawki, z tej masy rudawej wzrok wyławia przepyszne szczegóły, kapitalne pojedyńcze postacie, świetne w charakterze i wyrazie głowy, modelowane do złudzenia draperye, bronie, łby końskie i inne fragmenty.

Joanna jednak jest skomponowana z lepszem, jaśniejszem zrozumieniem malarskiem sceny i umiejętniejszem, w założeniu, użyciem środków malarskich do jej wyrażenia.

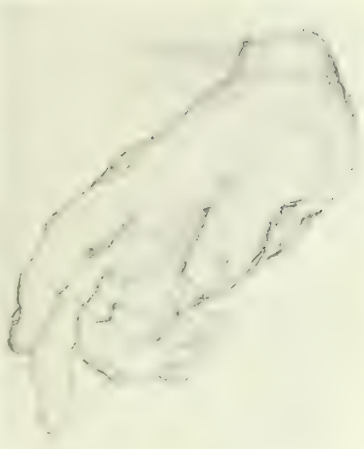
Noc pogodna. Ulicą miasta, nad którą wznoszą się portale gotyckiej katedry, na ognistym, potężnym koniu, jedzie jakaś natchniona dziewczyna-rycerz, z białą, rozwianą chorągwią w ręku. Wokoło niej tłum, uniesiony entuzyazmem ścisk, szał, zachwyt, a nad tem wszystkiem, w blaskach dziwnego światła, jakby tchnienie tego entuzyazmu, jakby emanacya duszy tej dziewczyny, unoszą się wiodące ją postacie dwóch łagodnych kobiet i skrzydlatego rycerza z ognistym mieczem.

Takim jest w założeniu obraz Matejki i taką w grubych zarysach jego kompozycya, rozbita i zniszczona, niestety, przy wykonaniu. Są tu doskonałe materyały kompozycyjne, pierwiastki malarskie, które rzeczywiście prowadzą do celu, które jednak wskutek rozbieżności Matejkowskiej myśli, mieszającej założenie idealne z mnóstwem ubocznych epizodów, zostały zmarnowane. Zresztą, gdyby nawet pozostały te wszystkie epizody scen ulicznych w czasie tłumnych zjazdów, Matejko, budując obraz na tem świetle, które gdzieś z góry, prześwietlając postacie świętych, skupia się na głównej postaci Joanny, budując na tym skupiającym wrażenia oczne pierwiastku kompozycyi, mógłby utrzymać całość wrażenia, gdyby nie rozbił go, rozdzierając obraz plamami rudych świateł pochodni, i gdyby, dążąc do pokazania różnych osobistości, znowu wypisanych w katalogu, nie rozprószył efektu świetlnego, będącego osią kompozycyi.

Matejko w Grunwaldzie umieścił, zgodnie z legendą, modlącego się w obłokach św. Stanisława. Nad polami, na których walczyli Achiwi i Trojanie, unosił się Ares, ryczący, jak »szesnaście tysięcy mężów«, i Atene sowiooka, — nad polami, na których walczą chrześcianie, unoszą się święci, ponieważ dusza ludzka, niepewna losów, które się ważą, niepewna ręki, która włada oszczepem czy kopią, szuka przymierza z potęgami ciemnemi czy jasnemi, byleby się wydostać z nieznośnego mroku niepewności i zgłuszyć wewnętrzny wrzask strachu.

U Gregów bogowie działali wręcz, z blizka, mieszając się bezpośrednio z ludźmi — święci chrześcijańscy, ujęci modlitwą przez którąkolwiek ze stron walczących, stają, jako orędownicy, między ludźmi a tą sferą wyższą, która jest wcieleniem niedościgłych w życiu pragnień. Matejko, wprowadzając do

swoich obrazów postacie świętych, nie zdołał odnaleźć dla nich innej formy, niż ta, którą wyrażał ludzi, nie zdołał i już nie umiałby, wskutek zacieśnienia swojej indywidualności, wcielić ich w formy, odpowiadające wyższym psychicznie i etycznie pierwiastkom istnienia. W chwili, kiedy Matejko malował Joannę d'Arc, nie był on już tym, który kiedyś, w Kazaniu Skargi, ukazał tak głębokie, do ostatka ludzkiej możności sięgające uczucie, panujące nad całem ludzkiem jestestwem i mające w sobie coś z ascetycznego oderwania się duszy od życia zmysłowego. Matejki ludzie, w miarę jak on szedł dalej w twórczości, grubieli, nabierali mięśni i tłuszczu — pospolicieli, i to się odbiło na świętych, unoszących się nad Joanną. Św. Stanisław w Grunwaldzie jest tak mały, że wygląda, jak przyklejony do chmur obrazek odpustowy; niema on żadnego znaczenia kompozycyjnego i niewiadomo, o czyje zwycięstwo i o czyją klęskę się modli. Trzy postacie świętych w Joannie d'Arc, wielkości tej samej, co ludzie w tłumie, są rzeczywiście zjawiskiem potwornem. Ten nadmiar grubego fizycznego życia, ta hipertrofia mięśniowa, która panuje w całym obrazie, udzieliła się też i świętym, za których promiennemi postaciami idzie Joanna. Ociężałe ich figury, ogromne członki, wydręczone twarze, materyalnie dotykalne ciała, draperye, zbroja, pospolite wyrazy robią wrażenie, jakżeby kilka figur z tłoczącego się tłumu, wyrzuconych jakąś siłą w górę, miało lada chwila spaść, gniotąc, tłukąc i depcąc wszystko pod sobą.



220. Szkic ołówkowy. (Fot. A. Pawlikowski.)

Wogóle, treść myślowa obrazów Matejki obciążała jego talent zagadnieniami, które niekiedy sprzeczne były z żywiołowymi pierwiastkami jego indywidualności i talentu. Ta treść myślowa wywoływała zbyt rozległe kojarzenia się wyobrażeń, zbyt daleko prowadziła myśl wstecz i naprzód, tłocząc w wyobraźni tłumy ludzi, chaos wypadków, przyczyn i skutków, których ujęcie w obraz jest całkiem niemożliwe albo też wymaga innego, niż Matejki, temperamentu. Malarz faktów konkretnych, zjawisk, ograniczonych jedną chwilą, namiętności rzeczywistych i czynów wiadomych, szczery w najistotniejszej swej treści temperament malarski. Matejko nie mógł, ani jako umysł, ani jako malarz podołać tej myślowej robocie, która narzucała mu się bądź przez własną pracę nad historyą, bądź też pod wpływem nacisku otoczenia, które w nim widziało nie świetną indywidualność artystyczną, lecz historyzofa, niemal proroka narodowego. Jego pomysły do filozofii cywilizacyi, jak jego pomysły historyozoficzne z dziejów Polski, czy w szkicach obrazowych, czy też spisane, noszą cechę

takiej naiwności, takiego nieraz niedołęstwa, że żal bierze nad wielkim artystą, który się zbłąkał w niewłaściwe światy i tak fatalnie się jąka, plącze się w frazesach i dziwactwach.

Ale tam, gdzie Matejko miał przed sobą fakt, dający się oprzeć całkowicie na psychologii ludzkich uczuć, tam, gdzie obraz powstawał w jego wyobraźni jako przejaw jego głębokiego uczucia, gdzie był tylko koniecznością przejawienia się jego duszy, gdzie nie był wywołany celami zewnętrznymi — tam Matejko okazywał całą moc swego olbrzymiego talentu.

Obraz, który pod względem siły i głębokości wyrazu jest równy prawie Kazaniu Skargi, to Poselstwo moskiewskie przed Batorym. Król, klęczący przed nim Moskale i Possewin, jest to tak głęboki, tak subtelny, tak przejmujący moment psychologiczny, wypowiedziany z taką niesłychaną jasnością, z tak ścisłem ujęciem środkami malarskimi głębi dusz, otchłani myśli, że obraz ten prawie mówi słowami i, nie przekraczając malarstwa, wyraża więcej, niż ono zwykle może powiedzieć.

Co to za potęga ten Jezuita!

Poprostu dreszcz przejmuje przed tą tajemniczą siłą, przed tą niezbadaną głębią myśli, przed tą zaciekłością kamiennie spokojną i upartą, przed tem fatalistycznem ciążeniem jego woli nad wszystkiem, co się dokoła niego dzieje, i nad wszystkiem, co ogarnia jego myśl bezdenna. Ten czarny, tak skromnie ubrany mnich, który ledwie porusza dłonią, patrzy gdzieś w swój cel daleki, dla którego łamie i niszczy energię takiego ducha, jak Batory, takiego rozumu, jak Zamoyski, takiego państwa, jak Polska, która przed tym nieruchomym czarnym mnichem cofa się, jak wezbrany burzą ocean przed nienaruszalnym spokojem skalistego lądu. Czem są dla niego Batory, Polska, Moskwa? Tylko liczbami równania, tylko ogniwami syllogizmu, który w jego głowie się ułożył. Matejko skrystalizował w tej postaci to fantastyczne prawie wyobrażenie o wszechmocy Jezuitów, z jakiem ludzie o nich myślą.

Wykazać taką siłę, taką władzę w tej bez ruchu i jakby w pokorze pochylonej postaci, jest to zabić całą włoszczyznę, gestykulującą w całej sztuce europejskiej. Nic bardziej nie wyraża indywidualności Matejki, jego cech najszczególniejszych, i nic lepiej nie ujawnia jego najdoskonalszych przymiotów artystycznych, jak ta figura Possewina. Jest to absolutna antyteza pojmowania takich przemożnych bohaterów, jakie dotąd panowało w sztuce. Żadnej pozy — żadnych nakazujących gestów, żadnych czarodziejsko-prestidigatorskich efektów. Cała siła i cała moc nad ludźmi skoncentrowana w twarzy, z której dobywa się wewnętrzna ponura energia duszy — niepokonana, jak przeznaczenie.

Co myśli ten Batory, pod którego spuszczonemi powiekami czai się niezużyta energia zwycięzcy, zhamowana siła czynu i jakaś kamienna duma i jakaś myśl daleka i smutna, a którego palce tak złowrogo uderzają w miecz obnażony?

A Moskale? Jest to cały świat nowy, który się ukazał w obrazach Ma-

Szkic do polichromii kościoła Maryackiego.

tejki, przeciwstawiając się tej sferze wysokiej kultury polskiej, którą on dotąd malował. To wyrażenie dusz prostaczych, żyjących pod nieustanną przemocą i grozą siły zewnętrznej, dusz niewolniczych, które do stóp Batorego przygnał knut władzy i które patrzą z zabobonnym strachem i nieufnością na tajemniczą, skupioną i groźną jego postać — jest niezrównane. Matejko silnie podkreśla różnicę tych dwóch światów: najwyższej swobody i godności jednostki ludzkiej i najniższego poniżenia w niewoli, podkreśla, przeciwstawiając tej tatarszczynie, klęczącej i bijącej czołem, Polaków, którzy ze spokojem i zupełną pewnością swojej niezależności radzą pod płachtami namiotu króla, czując się mu równymi i mając nad sobą wspólną z nim kierowniczą ideę, upostaciowaną w sztandarze z białym orłem. I niema w tem żadnej przesady, żadnej tendencyjnej karykatury — tak było. Matejko dopowiedział tę myśl w innym obrazie, w Iwanie Groźnym, obrazie, któryby mógł zdobić ściany izby jakiegoś kata-oprawcy, a który pomimo całą okropność jest zaledwie cieniem historycznej prawdy. Jakkolwiek pod względem typu posłowie Iwana różnią się zbiorowo od Polaków, niemniej indywidualny charakter każdego z osobna oddany jest z tą Matejkowską nieprześcignioną doskonałością formułowania ludzkiej postaci.

Cały ten obraz mieści się właściwie w tych trzech ogniwach psychologicznych: w Batorym, Possewinie i Moskalach, w tym węźle, zadzierzgniętym między duszami, w tem skrzyżowaniu się dróg myśli i czucia, którego skutków konkretnych, faktycznych, obraz nie może ujawnić, choć samą siłą napięcia tych dusz wskazuje, że będą niezmiernego znaczenia. Biorąc ściśle, Batory, Possewin i Moskale są pierwiastkami obrazu, przemyślonymi i przeczutymi na nowo. Reszta polskiej strony, oprócz pysznej głowy Haraburdy, którego twarz ma jedyny może w całym tłumie Matejkowskich postaci szczery wyraz radości, i oprócz stojącego przy nim człowieka o zadziwiającym indywidualizmie, nawet wśród Matejkowskich ludzi, reszta nie wyróżnia się niczem wybitnie od tego, co przedtem Matejko malował.

Batory odznacza się jasnością układu, powściągliwością w użyciu szczegółów, skoncentrowaniem świadomości na głównym motywie psychicznym. Jest tu jeden naiwny szczegół symboliczny, ten Husarz, który patrzy na Batorego i czeka, czy już może schować szablę do pochwy na znak pokoju — ale nie narzuca się on w sposób rażący.

Obok tego Hołdu moskiewskiego, złożonego pod groźbą dobytego miecza, oto Hołd pruski, wynik myśli politycznej, złożony przez ludzi równego poziomu kultury — symbol stosunku prawno-politycznego, który nie poniża hołdującego, chociaż stwierdza przewagę tego, komu jest złożony.

Z pomiędzy szeregu wielkich obrazów Matejki Hołd pruski jest jednym z najjaśniej skomponowanych, pod względem zaś doskonałości pojęcia, sformułowania i namalowania figur jest bodaj najświetniejszym. Cała ta grupa, króla i klęczących i stojących przed nim Prusaków, robi wrażenie czegoś wy-

cezelowanego w bronzie, czegoś nienaruszalnie doskonałego, ujętego w formę, której jasność, czystość, ścisłość, pewność i świadomość jest szczytem opanowania środków malarstwa. Ten król i sztandar z czarnym orłem i potężne postacie Albrechta i towarzyszy i te dwie figury paziów, tak niezrownane w rysunku, tak piękne w stroju i żywe, i ten magnat w zielonej sukni aksamitnej, który jest najwspanialszem wcieleniem ducha Odrodzenia, ducha, ktory unosił się nad całym europejskim światem, a w Polsce był tak u siebie, jakby się tu urodził – wszystko to tchnie siłą, powagą, przepychem, wielkim spokojem ludzi pewnych swojej mocy, spełniających czyn, który im się zdaje nieodwołalnym. Matejko jednak wie, co z tego będzie po wiekach — wie i każe wiedzieć o tem Stańczykowi...

Cała górna część obrazu, gdzie główna scena ujęta jest w postacie ludzkie, widziane z profilu, i cały charakter obrazu, jego czystość i wyrazistość kształtu, jego pyszna, dotykalna plastyka, wszystko to robi wrażenie kolorowej rzeźby. Jest to tak uderzającem, że od wielu już lat propaguję myśl, która powinna się urzeczywistnić, gdyż, jak mi się zdaje, byłaby ona i pomnikiem sztuki Matejki i pomnikiem historyi i ozdobą tego cudownego rynku krakowskiego. Trzeba Hołd pruski wyrzeźbić ściśle podług obrazu i w tej samej wielkości i umieścić na ścianie Sukiennic, nawprost ulicy św. Jana, w tem miejscu, gdzie widać ślady wypłowiałego obrazu. Ta scena z czasów potęgi Polski odbyła się tu, na tym rynku i na tle tychże samych Sukiennic, które Matejko umieścił w głębi obrazu. Kamienie mówią dużo, ale powiedzą więcej jeszcze, kiedy z nich będzie wołać tak potężny głos wielkiej sztuki. Mieć zawsze przed sobą z taką siłą oddaną chwilę z wielkiej doby przeszłości, jest to zapewne silniej odczuwać upadek i nędzę, ale jest to zarazem stale mieć przed oczami świadomość zmienności losu narodów, które w wielkich okresach czasu mogą przechodzić kolejno od potęgi i chwały — do upadku i niewoli, i naodwrót, odradzać się i wracać do niezależności i siły. Hołd pruski na rynku krakowskim byłby zarazem jakby głosem końcowych słów psalmu: A le i ty, Babilon, strzeż dobrze swej głowy!... mówiłby on do tych, którzy niegdyś przysięgali na klęczkach wierność królowi polskiewu, a którzy dziś...

Gdyby Matejki nie porwała zwykła rozbieżność myśli, która mu kazała na pierwszym planie umieścić parę anegdot obyczajowych, obraz ten byłby wzorem kompozycyi, z nadzwyczajną samowiedzą celu przystosowanej do sceny, którą ma przedstawiać. Te sceny anegdotyczne nie tylko rozrywają wrażenie swoją akcyą, wdzierając się do świadomości widza, ale naruszają budowę obrazu, która wymagałaby tu szerokiej, wielkiej płaszczyzny, jakby wspornika, utrzymującego całą ciężką górną część sceny, i będącej zarazem przeciwstawieniem natłoku figur po lewej stronie. W Matejce było jakby dwóch ludzi, dwóch artystów, którzy nie zawsze umieli stapiać siebie w jedno i nadawać wspólnemu dziełu jednakie wrażenie całości. Matejko, który tworzy

221. Wypędzenie Zydów z Krakowa w r. 1494. (Fot. J. Mien.)

obraz w wyobraźni, widzi go, jako jednolity wyraz danego zdarzenia, wynikającego ze splątania się sprzecznych, lub zgodnych uczuć rozmaitych ludzi. Widzi scenę, która ponad swoją malowniczością rozegrywa się cała na twarzach, które, będąc odbiciem jego własnej, zawsze jednej i tejsamej duszy, nadają całemu pomysłowi spójnię i jednolitość wyrazu. Ale Matejko, który obraz wykonywa, rozważa, rozumuje i wprowadza doń różnorodne pierwiastki myślowe, wynikające z innego stanu duszy, z innego usposobienia, a które w malarstwie muszą przybierać pewne formy i barwy, muszą zabierać część obrazu dla siebie i to z takim despotyzmem, że pierwotny, jednolity jego charakter ulega rozbiciu, chwieje się i rozprasza. Widzi on wielki wypadek historyczny, ujęty w kilka postaci, które wyobraża z jasnością, siłą i dobitnością niesłychaną, lecz on jednocześnie tę historyę bada w szczegółach, on wie, co się działo dnia tego i tego, lub mogło się dziać, gdyż obyczaje na to pozwalały lub tego wymagały, i wszystko to usiłuje wtłoczyć. W stosunku do przedstawionego w obrazie faktu zajmuje on dwa stanowiska: historyka i spisywacza anegdot; w książce mogą się one łączyć i dawać całkowite zobrazowanie chwili — w obrazie jedno drugiemu przeszkadza i niszczy spójnię jego kompozycyi.

Nietzsche mówi, że się z czasem lubi nie tylko to, czego się pożąda, ale samo pożądanie, sama funkcya, która służy do zdobycia czegoś, staje się potrzebą, staje się konieczną czynnością duszy i ciała. W sztuce spotykamy się z tem ciągle, a u Matejki w stopniu najwyższym. On cały swój świat musiał wybudować sam, własną myślą i czuciem, musiał z prochu wytworzyć ludzi i ich rzeczy, nie widma, nie ogólniki konwencyonalne, ale żywych ludzi, żywe delie, żupany, zbroje i pióropusze, i studya w tym kierunku stanowią ogromną część pracy, którą zużyła jego twórczość. Bezkarnie tego się nie robi, ogarnia z czasem człowieka pasya do widzenia, dotykania, odtwarzania tych rzeczy, do ujawniania, choćby dla własnego zadowolenia, całego bogactwa erudycyi historyczno-obyczajowej i związanych z nią szczegółów rzeczowych, archeologicznych. Ten drugi Matejko, ten niezmordowany pracownik, ten szczery malarz, rozkoszujący się zjawiskami wzrokowemi dla ich własnej treści, ten malarz i kronikarz bierze górę nad Matejką twórcą idei obrazu i zatraca ją w mnóstwie szczegółowych, mniejszego znaczenia zagadnień czysto malarskich, lub obyczajowo-archeologicznych. Jeden Matejko czuje głęboko i namiętnie, z siłą i ostatecznem napięciem duszy to, co się dzieje z upadającą Ojczyzną, sprzedaną i zhańbioną, ale ten drugi Matejko, ten malarz realistyczny, ten wiecznie pasyonowany odtwarzacz rzeczywistości, w sali, w której rozgrywa się tragedya rozbioru, widzi kawałek złoconego ornamentu oberwanego na drzwiach i pozostałą po nim plamę surowego drzewa, widzi rozdartą aksamitną draperyę i wszystkie haftki i pętelki Rejtanowego kontusza i brylanty orderów i połyski atłasów i miękkość skóry i zgniecione pióro i leżący na podłodze dukat, i, z całą namiętnością wielkiego temperamentu, rzuca się na te drobiazgi i niedrobiazgi,

222. Wyjście żaków krakowskich.

i, zapominając o Polsce, Rejtanie, Stanisławie Auguście, o tragedyi straszliwej, wpija się w nie z całą siłą swego wielkiego talentu i maluje dotykalne, wypukłe do najmniejszego połysku, do najsłabszego refleksu, żywe własnem osobistem życiem rzeczy, które zajmują pewną przestrzeń, z któremi coś się dzieje i które pochłaniają część uwagi widza. To jest jednym z tragizmów Matejkowskiej sztuki, w tem tkwi jej sprzeczność wewnętrzna i niezgoda z psychologią widza, w tem widnieje brak koordynacyi między aparatem wzrokowym a stanami psychicznymi. Nie można jednocześnie cierpieć na widok nieszczęścia i oglądać materyał, z którego jest zrobione ubranie ludzi, którzy są tem nieszczęściem dotknięci. Świadomość w tym wypadku panuje nad zmysłami i pozwala oku tyle tylko widzieć, ile to jest potrzebne dla uświadomienia nieszczęścia. Ileż razy mamy oczy otwarte, patrzymy, a nie widzimy nic! Patrzeć a widzieć — są to dwie zupełnie różne sprawy. Otóż Matejko z czasem nie umiał, nie mógł tak skoncentrować swojej świadomości, żeby logicznie utrzymać wrażenie, które leży w założeniu obrazu. Wyobraźmy sobie, że ktoś opowiada o scenie H o ł d u p r u s k i e g o i jako jeden z najważniejszych epizodów historycznego zdarzenia, w którem kryły się takiego znaczenia wypadki, uważa obicie przez jakiegoś człowieka, może przez specyalnego urzędnika, pauprów krakowskich rózgami, żeby pamiętały o dniu tym. Cobyśmy myśleli o umysłowości takiego opowiadacza? A jednak Matejko czyni to w swoim obrazie, obrazie tak zresztą świetnym. W malarstwie miejsce, które przedmiot zajmuje, jego wielkość w stosunku do innych przedmiotów, siła światła i barwy, która zeń promienieje, stanowią o jego większem lub mniejszem w obrazie znaczeniu; zrobiwszy na pierwszym planie ilustracyę anegdoty obyczajowej z życia przeszłości, Matejko nadał jej znaczenie wyjątkowe, uczynił ją współrzędnym czynnikiem w akcie, który się odbywa u góry — współrzędnym ze złożeniem przysięgi hołdowniczej przez księcia Albrechta. W tym, jak i w innych obrazach jest pełno, zawsze prawie podobnych, kompozycyjnych niekonsekwencyi, które są tem bardziej widoczne, że Matejko z całą siłą plastyki wydobywał każdy taki motyw, że nie wchodził w żadne kompromisy i ten swój zawzięty realizm wkładał w każde pociągnięcie pędzla, na wszystkich planach całego obrazu. I tylko dzięki tej niesłychanej potędze wyrazu, jaka bije z twarzy przez niego malowanych, dzięki tej olbrzymiej sile charakteru jego postaci, obrazy jego nie stają się studyami martwej natury i wzorami zabytków archeologicznych. Zniżyć o odrobinę skalę napięcia uczuć i siłę ich wyrażenia, a dusza uleci z Matejkowskich obrazów, pozostawiając skorupę barwnych i dotykalnie prawdziwych strojów, muzealną garderobę, która zdumiewa bogactwem i przepychem okazów. Ale we wszystkich obrazach Matejki, z dobrych chwil jego twórczości, wyraz życia jest z tak niesłychaną siłą wypiętnowany na twarzach, z taką nieustraszoną pasyą wrąbany w ich mięśnie, że człowiek żywy, czujący, drgający namiętnością i wzruszeniem, góruje w nich ponad przepychem purpury i aksamitów, adamaszków, atłasów, altembasów,

sobolich szub, lśniących pancerzy, złotolitych pasów, turkusów, pereł, strusich i orlich piór, dywanów perskich i makat tureckich, skór tygrysich i lamparcich, weneckich koronek, złotych haftów, skór korduańskich — góruje ponad bezcennem bogactwem cywilizacyi, łączącej w sobie blaski wschodniego i zachodniego świata.

W tem wielkość i siła talentu Matejki.

Nabyta wiedza, doświadczenie i wprawa pozwalają z czasem malarzowi bez nadmiaru uczucia, bez natężenia duszy aż do natchnień, malować obrazy, ilustrujące te lub owe stronice historyi, lub anegdoty z życia współczesnego. Matejko, wyszedłszy z porywów subjektywnego uczucia w stosunku do historyi, z czasem stawał się jej ilustratorem, malarzem, który, żeby był dwór królewski, mógłby być malarzem dworu, tak zaś, jak było w Polsce dzisiejszej, stawał się malarzem narodu, dla którego malował, pobudzany jego tradycyami. — Dla duszy artysty i jego sztuki jednaka stąd krzywda.

223. Szkic do polichromii kościoła Maryackiego. (Fot. J. Krieger.)

Malując też Jana III-go pod Wiedniem, Matejko robił okolicznościowy obraz, nie czując tego, czem był ten czyn bohaterski w historyi polskiej. Matejko malował epizod z tej wojny, epizod, wynikający z politycznego ustroju Europy, która była rzekomo rzecząpospolitą ludów, zrzeszonych pod berłem cezara-papieża.

Sobieski zwyciężył i wiadomość, wraz z takim dokumentem, jak chorągiew proroka, odsyła najwyższej władzy, jak drugorzędny wódz — wodzowi naczelnemu. Ta zimna ceremonia odbywa się na pobojowisku, ułożona tak, jak w końcowym akcie dramatu z apoteozą, frontem zwrócona do widzów, z bohaterem pośrodku i komparsami po bokach. Sobieski, podając list, patrzy w inną stronę, na widzów, ksiądz odbierający list wykonywa dziwaczny ruch rękami, żeby wytłómaczyć widzom, że list i chorągiew są z sobą w związku. Na prawo grupa przepysznych figur w cudzoziemskich strojach porozumiewa się z widzami, na przodzie rozmaite epizody, które mogły się dziać na pobojowisku, które jednak nie mają bezpośredniego związku z tem, co się dzieje u góry.

Wszędzie doskonałe postacie, pyszne głowy z charakterem i ani śladu entuzyazmu, ani śladu zapału, ani iskierki tej siły, która dokonywa takich cudów bohaterstwa i dokonywa z tą zadziwiającą prostotą, z jaką Sobieski ze swymi niezrównanymi żołnierzami dokonał czynu, który był ostatnim wybuchem siły narodowego ducha i ostatnim aktem w narzuconej Polsce przez los misyi wstrzymania Azyi przed zalaniem Europy. Matejko nie czuł po dawnemu, z tą bezmierną głębią, a tego braku nie mógł w obrazie zastąpić ani malowany Duch święty, ani zatoczona przez niebo tęcza...

O tej misyi polskiej, spełnionej wiernie od pierwszego najazdu mongołów do odsieczy wiedeńskiej, mówi więcej złote strzemię Kara Mustafy, wiszące, jak na soplach krwi, na węzłach czerwonego jedwabiu u nóg czarnego Pana Jezusa na Wawelu, Jezusa, przed którym modliła się Jadwiga, przed którym ludzie tyle razy wyli z rozpaczy po klęskach Warneńskich, Cecorskich, Batohskich i tyle razy płakali z wdzięczności po zwycięstwach Grunwaldzkich, Obertyńskich, Chocimskich.... Nie znam cudniejszego symbolu polskiej historyi nad to strzemię. Ten wróg konny i konny naród zmagały się przez wieki z sobą, aż nakoniec zwyciężonemu wrogowi wydarto to S t r z e m i ę, które go wznosiło na grzbiet najezdniczych koni, które było dla obu walczących światów symbolem ich życia, i zawieszono u stóp swego Boga, oddano temu, w kim widziano siłę swego ramienia.

Matejko, niestety, tego już nie czuł, jak nie czuł już treści tego, co tkwiło w Racławicach; on wiedział o tem, rozumował, sądząc z tego, co pisze jego krakowski biograf, m ę d r k o w a ł, ale nie czuł tak prosto i potężnie, jak czuł P r o r o c t w o S k a r g i, R e j t a n a lub B a t o r e g o.

R a c ł a w i c e są jedną z najsłabszych kart twórczości Matejki. Dla malarza całej tej rasy ludzi o orlich i sępich nosach, rasy dumnej, hardej, wstrząsanej głębokiemi namiętnościami, rasy wybitnych egoizmów indywidualnych, ryjących się głębokiemi bruzdami w ich twarzach — Kościuszko, bohater całkiem nowego typu fizycznego, z jego zadartym nosem, z jego demokratyczną ideą, z jego rozważnym temperamentem i uczuciowością i z jego walką, w której wystąpiły nowe siły, siły przyszłości - Kościuszko, którego los zesłał jakby tylko po to, żeby nad Polską nie zawarł się grób straszny, beznadziejny, czarny od zdrad i brudny od spodlenia, Kościuszko, z jego prostotą i garstką chłopów —jakby się nie dawał ująć wyobraźni Matejki. Była to epoka może za blizka, za mało archaiczna, zbyt dotykalnie obecna, żeby ją można było sformułować zwykłymi środkami Matejki. Sprzeczność, która leżała między naturą jego talentu i porywami uczuć, a jego umysłowemi dążeniami, tu wystąpiła w sposób szczególnie rażący. W innych obrazach Matejko starał się z materyału rzeczywistych kształtów ulepić symbole, wyrażające jego poglądy i wnioski, nadawał ludziom i rzeczom cechy hieroglificzne dla porozumienia się z widzem —czynił to zwykle bezskutecznie, gdyż elementarna dążność jego talentu do możliwie ścisłego, materyalnie dotykalnego przedstawienia rzeczy

224 Uniwersytet Jagielloński w XV i XVI wieku.) (Fot. A. Szubert.)

robiła z tych symboli tylko trochę więcej szczegółów realnych - tu, w Racławicach, mając przez legendę utworzoną gotową postać Naczelnika Narodu, Matejko zniszczył ten symbol, zdarł z Kościuszki jego krakowską sukmanę, w której tkwi istotna i jedyna jego treść historyczna, i, powodowany względami archeologicznej prawdy, ubrał Kościuszkę we frak jedwabny w paski — zniszczył legendę i zgasił to światło, przy którem jedynie mógłby się z widzem polskim porozumieć. Kościuszko w obrazie Matejki jest zimną, konwencyonalną figurą, zatraconą w mnóstwie epizodów, rozrywających obraz na drobne skrawki. Obraz ten nosi cechy wyczerpania energii talentu, który idzie dalej siłą bezwładu, nabytej wprawy i nałogów, które jednak nie przeszkodziły Matejce namalować kilka figur po dawnemu pełnych charakteru i życia. Układ całości znowu konwencyonalny, z uszeregowaniem sceny ze względu na widza, dla pokazania mu głównych bohaterów.

Podobną cechę ilustracyi okolicznościowej, zobrazowania pewnej ceremonii nosi Konstytucya 3-go Maja; obraz znacznie swobodniej, lepiej skomponowany, niż wiele innych, jasno wyobrażający te epizody, które Matejko chciał w nim umieścić, epizody zbyt liczne, żeby je można było wszystkie naraz widzieć, a jednak nie wywołujące zamętu i nie dającego się zrozumieć stłoczenia. Gdyby Matejko, malując ten obraz, był tym samym człowiekiem, o niezmiernej przepaścistości i szczytności uczucia, którym był w Skardze i Rejtanie, gdyby dalej tak czuł i myślał proporcyonalnie do czucia i tą samą miarą mierzył wartość historycznych zdarzeń, alboby wcale tego obrazu nie namalował, alboby go namalował inaczej. W tym wrzaskliwym pochodzie, pełnym ruchu i miotania się bardzo malowniczych i charakterystycznych postaci niema żadnego wielkiego porywu uczucia, żadnego nadmiernego wyrazu wielkiego czynu - niema, bo go nie było w samym czynie, a Matejko, chcąc ten czyn uczcić, zrobił, co mógł, żeby namalować okazałą uroczystość z królem i wielkimi dygnitarzami na czele, ze szpalerem wojska i skupieniem tłumu.

W chwili, kiedy Polsce trzeba było kogoś z Dantonów, wydała ona szereg ludzi uczciwych, lecz dusz połowicznych, słabych, tchórzliwych, nie mogących przeczuć do dna istoty historycznej chwili, nie mogących powziąć myśli proporcyonalnej do zdarzeń, niezdolnych spełnić czynu, któryby drogi jej przeznaczeń zwrócił ku jedynym źródłom ocalenia, któryby jednym potężnym zamachem zdruzgotał potworność społecznej zbrodni i wyprowadził na scenę historyi lud — tę jedyną siłę, którąby mogła ocalić.

Konstytucya 3-go Maja, czyn połowiczny, wyraz oportunizmu, okazała się bez wartości jako praktyczny czyn polityczny, gdyż w polityce to tylko ma wartość, co prowadzi do zamierzonego celu — dobry polityk zawsze wygrywa - a jako ferment historyi, jako idea kierownicza niema wartości przez swoją tchórzliwość wobec największego zagadnienia bytu Polski, którego nie śmiała poruszyć. Niszczyła ona dawną Polskę w tem, co było w niej dobrego,

225. Szkic do polichromii kościoła Maryackiego. (Fot. J. Krieger)

a nie budowała nowej: swymi oportunistycznymi, praktycznymi pomysłami nie mogła zorganizować na nowo państwa, a małodusznością swojej reformy popełniła zbrodnię wobec chłopa — i wobec Polski. I oto idzie on tam, w tym brudnym kożuchu, wśród tego świetnego pochodu, idzie smutny, samotny, wystraszony, on, który mówił do Sejmu Wielkiego: — »Widać taka wola Boża, bo czyż ludzie z dobrej woli mogliby być tak źli i okrutni, jak wy, i tak podli, jak my, żeby wasze okrucieństwo cierpieć i znosić«. Może Matejko to czuł, pomimo tego optymizmu, z jakim starał się namalować akt, który tak cieszy, póki się go nie zna, i tak przygnębia, skoro się go pozna — może czuł i powiedział to widmem nieszczęsnego chłopa, nie miał już jednak dawnej siły palącego uczucia, nie śmiał spojrzeć z wyższego szczytu ludzkich przeznaczeń na treść tej historycznej chwili.

Życie Matejki zbliżało się do końca i, jak gasnące ognisko wybucha ostatnim blaskiem przed zamarciem, tak jego talent, który się zdawał wyczerpanym doszczętnie już w Racławicach, jeszcze się przejawił z wielką siłą i powagą w ostatnim obrazie, którego śmierć nie dała dokończyć, w Ślubach Jana Kazimierza, związanych tak blizko swą treścią historyczną z Racławicami i Konstytucyą 3-go Maja — ślubów, których niespełnienie było przekleństwem losów Polski.

Kompozycya obrazu poważna, jasna i malownicza, nie zamącona też usiłowaniem wyrażenia myśli za pomocą symbolicznych znaków. Klęczą tam wprawdzie za królewską parą ci chłopi, którym śluby obiecały wymierzyć sprawiedliwość, lecz tylko swoją obecnością o tem świadczą, nie czyniąc nic, coby rozpraszało układ obrazu. Postacie napiętnowane nadzwyczajnym chara-

kterem i, pomimo cech rasy Matejkowskiej, są to nowi ludzie, którzy jeszcze nie występowali w innych jego obrazach, ludzie żywi, o wybitnej osobowości, których jego wyobraźnia z dawną mocą dobyła z głębin historyi, na świadectwo niespożytości talentu, woli i energii twórczej.

Wielkie obrazy Matejki są wytycznymi etapami na drodze jego talentu, lecz między jedną a drugą z tych ogromnych kompozycyi Matejko ani na chwilę nie spoczywał, tworząc bez wytchnienia setki mniejszych i większych obrazów, portretów i kompozycyjnych szkiców. Wszystkie one zawierają znamienne cechy jego talentu, wszystkie są wcieleniem tej niepohamowanej siły temperamentu, tego ciągłego niepokoju wyobraźni, tej nienasyconej potrzeby twórczości, tych zmagań się jego talentu z siłą uczucia i rozbieżnością inteligencyi. Zalety i wady chwieją się w nich w tych samych granicach jego indywidualności, która raz, niesiona świeżością natchnień, wznosiła się do szczytów artystycznej mocy, to niekiedy poddawała się tylko własnym nałogom, manierycznemu przedrzeźnianiu samej siebie. Wobec ogromu jego pracy nie mogło być inaczej. Ludzka istota nie przetrzymałaby tak silnego, zawsze jednakowego napięcia wszystkich władz duszy reakcye są nieuniknione. U Matejki dotykały one j a s n o ś c i wyobraźni, pozostawiając nietkniętą siłę temperamentu i twórczej energii, która z tą samą pasyą posługiwała się dostarczonym sobie materyałem wyobrażeń.

Wśród ogromu dzieł Matejkowskich wielkie miejsce zajmują portrety. Zdawałoby się, że malarz, tak szczególnie uzdolniony do odtwarzania charakteru i wyrazu ludzkiej twarzy, zdawałoby się, że w tym kierunku właśnie musi okazać szczególną doskonałość władania środkami malarskimi, panowania nad przedmiotem tak mało skomplikowanym, tak zupełnie mieszczącym się w granicach możności malarstwa i jego własnego talentu. Stało się inaczej. Portrety Matejki noszą wszystkie najlepsze cechy jego talentu, ale noszą też i zarodki tego pierwiastku, który, wynikając z silnie określonej i zacieśnionej indywidualności, odbierał Matejce możność objektywnego spojrzenia na pozującego do portretu człowieka. Widział on jego indywidualne cechy, ale, uniesiony swoim temperamentem, nie mógł nie wtłaczać tych cech indywidualnych w znamienne cechy rasy, przez siebie stworzonej. Ludzie dzisiejsi, współcześni Matejce, żyjący w warunkach innego bytu, przynoszący do jego pracowni w swoich twarzach codzienność swoich dusz, przynoszący powszedniość swoich strojów, swoją pospolitość, spokój lub swój wdzięk i prostotę, wszyscy zamieniali się na tych dawnych Polaków, o twarzach pooranych nadmiarem wzruszeń, o dramatycznych wyrazach istot ludzkich, w których szamoczą się zduszone, spętane, lecz nie dające się zabić namiętności. Rozmaici polscy arystokraci, ministrowie i politycy, uczeni i spokojni obywatele wsi i miast, kobiety starsze lub młodsze, piękne i wdzięczne lub pospolite, dzieci i podrostki, wszystko to, skoro przeszło przez portret, malowany przez Matejkę, zmieniało się w rasę jego ludzi, czuło i myślało inaczej, silniej, głębiej, niespokojniej.

226. Napad żaków na zbór luterski w Krakowie 1587 r. (Fot. A. Szubert.)

a ich twarze, ręce i ubrania nabierały grubej powłoki, którą na ludzi kładzie życie, przebyte w trudzie, w czynie i borykaniu się z oporem materyi i społecznego bezwładu. Matejki portrety nie będą dokumentami do historyi jego czasów, jakiemi są portrety Rafaela, Tycyana, Velasqueza, Rembrandta, Halsa, Van Dycka lub Goyi. Wszystkie one wyrażają bardziej Matejkę, niż tych, kogo mają przedstawiać, jak Lorenzo i Giuliano Medici, na swoich grobowcach, są, w wyższym jeszcze stopniu, tylko cieniami duszy Michała Anioła. Każdy, zapewne, z wybitnych malarzy portretów wkłada coś swego w postać portretowaną, ale stopień tego zabarwienia indywidualnego jest bardzo różny i, bądź co bądź, wyraża szersze lub ciaśniejsze władanie formą, wszechstronniejsze lub bardziej zacieśnione pojmowanie zjawisk życia. Kiedy się patrzy na portret Karola VII. króla hiszpańskiego, i jego rodziny, malowany przez Goyę, nie podobna powstrzymać się od myśli, że uderzenie fali rewolucyi było koniecznem, żeby odmienić postać ludzkości. Widzi się pewien typ ludzkiego życia, doprowadzony do ostatniego natężenia, i czuje się konieczność reakcyi — konieczność Napoleona. Lecz w innych portretach tegoż Goyi występują ludzie, którzy, pomimo ośmnastowiecznego stroju, wyrażają całkiem inny pierwiastek życia. U Matejki wszyscy portretowani ludzie od dziecka już napiętnowani są

tem przeczuciem nieszczęścia, tem udręczeniem duszy, tem zadumaniem, które twarzom dziecinnym nadaje wyraz przedwczesnej dojrzałości, twarzom młodym cechy nadmiernego przeżycia, a ze starców robi tragiczne widma.

A jednak Matejko, który w portretach tak dobitnie zdradzał swoje zacieśnienie i swoją manierę, nie powtarzał się w obrazach, nie używał ciągle tych samych postaci i twarzy. Na tle zasadniczego podobieństwa psychicznego każdy z tłumu ludzi, zapełniających jego obrazy, jest sobą, jest bardzo wybitną, określoną indywidualnością, na nowo przeczutą i przemyślaną i nowo stworzoną w sztuce — i tak jest do ostatka, do ostatniego niedokończonego obrazu.

Rozmiary obrazów Matejki wahają się w ogromnej skali różnic — od małego obrazka, wielkości kwadratowej stopy, do takich ogromów, jak Grunwald i Joanna d'Arc, o powierzchni prawie pięćdziesięciu metrów. Jego środki techniczne, których używał z zupełną swobodą, z panowaniem nad ich materyalną istotą, zaczynają się od twardego, ostro zatemperowanego ołówka, którym z przedziwną finezyą rysował na płytkach bukszpanowych swoje studya dawnych portretów, pieczęci, budowli — kończą się na szerokim pędzlu, którym malował swoje wielkie kompozycye. Większa lub mniejsza powierzchnia obrazu wymaga każda odpowiedniego użycia środków malarskich. Matejko w małych obrazkach, jak Maćko Borkowic, jak Sąd na Matejkę, maluje z niezwykłą finezyą, zachowując cechy swego temperamentu i siłę oddania charakteru i wyrazu, kiedy zaś przechodzi do obrazów wielkich, ta finezya zmienia się na zadziwiająco śmiałe, pewne, celowe pociągnięcie pędzla, które wywołuje wrażenie takiej łatwości władania środkami malarskimi, jak gdyby one były nie sztucznym, wyrobionym wprawą sposobem ujawniania się ludzkiej myśli, lecz czemś przyrodzonem, żywiołowem, czemś, co działa automatycznie. I ten automatyzm, który niekiedy bywał tak zgubnym, był jednak do pewnego stopnia koniecznym u Matejki, żeby on mógł dokonać ogromu swego dzieła.

Oprócz tego mnóstwa obrazów i obrazków, portretów, studyów artystycznych, szkiców kompozycyjnych, studyów archeologicznych z zabytków dawnego życia, Matejko stworzył polichromię kościoła Panny Maryi, polichromię, która jest jednym ze świetnych czynów jego twórczości.

Stojąc w prezbiteryum tego cudownego kościoła i przenosząc wzrok z ołtarza Wita Stwosza na ściany, malowane według Matejki kartonów i pod jego bezpośrednim dozorem i wpływem, nie czuje się żadnej niezgody między temi dwoma nadzwyczajnemi dziełami sztuki, nie uświadamia się czterech wieków, dzielących czas ich powstania. Owszem, ile razy widzi się dzieła Matejki i przeniesie się je myślą w jakąkolwiek inną epokę sztuki, zawsze się czuje, że gdzieś, ponad renesansem, ponad współczesnymi kierunkami, sztuka ta styka się bezpośrednio ze średniowieczną. Podobnie, patrząc na skupioną na ramie grupę poważnych, surowych, rzeźbionych z wybitnem dążeniem do

227. Śluby Jana Kazimierza. (Fot. J. Krieger.)

wydobycia indywidualnego charakteru, postaci Wita Stwosza, przychodzi na myśl Matejko, który środkami malarskimi wydobywał ten sam efekt dobitnej modelacyi rysów od światła, padającego z góry, jaki się widzi w cudownym tryptyku Stwosza. Czy do Matejki przylgnął ten charakter przy studyowaniu zabytków średniowiecznej sztuki, czy też był wynikiem tego, że Matejko sam był takim średniowiecznym duchem? Pierwsze jest możliwem - drugie jest pewnem. Ktoś nazwał Matejkę genialnym barbarzyńcą - genialnym jest on niezawodnie, a barbarzyńcą o tyle, że wskutek tego własnego ducha średniowiecznego tworzył niekiedy tak, jak gdyby między wiekiem czternastym a nami sztuka nie zdobyła pewnych doświadczeń, które podniosły cały jej poziom, nie krępując jednak indywidualności artystów.

Sztuka Matejki, wkraczając do kościoła Panny Maryi, nie była intruzem, który, wchodząc gdzieś, rozpiera się brutalnie, poniewierając to, co tam zastaje, nie była parweniuszem, uczącym się etykiety na królewskim progu, który ma przestąpić. Matejki polichromia nie jest w stosunku do ścian strzelistych Maryackiego kościoła tem, czem były sztukaterye lub malowania baroku, ogarniające brutalnie gotyckie nawy i sklepienia; nie była też wynikiem nauki, erudycyi, zdobytej mozolnemi studyami w zakresie gotyckiego stylu. Nie, Matejko wszedł tam, jak zabłąkany wśród ludzi dziewiętnastego wieku duch średniowiecza, którego coś wyzwoliło i otwarło właściwe mu światy. Czy ta polichromia jest w swoich szczegółowych motywach ściśle gotycką, czy może niekiedy taką nie jest, nie mam potrzebnych wiadomości do jej drobiazgowego skrytykowania, ale w charakterze, w pojęciu, w ogólnych liniach w jakości i natężeniu barw, jest ona absolutnie z tego samego, co sztuka Wita Stwosza, świata. Ta cudowna litania, którą Matejko wyśpiewał na ścianach prezbiteryum, zdaje się tam konieczną, zdaje się od wieków otaczać tryptyk Stwosza, być organiczną jego częścią. To złoto, purpura, turkusowy błękit, te pręgi czarne i pomarańczowe, te ponsowe fasowania, te zwoje stylizowanych roślin, gwiazdy i krzyże — wszystko to zdaje się być uzmysłowieniem tego porywu duszy, zmateryalizowaniem tego snu bajecznego, który ogarnia człowieka od przestąpienia progu Maryackiego kościoła.

Dawno przestał on być tylko ceglaną budową, dawno stał się czemś żywem, istniejącem własnym bytem, a zarazem legendą, ale legendą, której się nie czyta z kart książki, lecz którą się widzi ze zdumieniem w dzień biały, wśród powszedniego życia, stojącą w blaskach barw i świateł, żarzącą się uczuciem i promieniejącą myślą. Ten kościół, to jakby westchnienie wieków, westchnienie piersi, stopionej z milionów istnień. Żyje on i tą swoją zaczarowaną muzyką hejnałów zdaje się skupiać w jednej chwili wszystkie przeszłe i przyszłe czasy w jednem czuciu, w jednej myśli, w jednym okrzyku.

Polichromia kościoła Maryackiego jest jednym z objawów tego stałego, nie dającego się niczem wstrzymać odradzania się narodu polskiego, tego przyrostu sił narodowego życia, które nie tylko musi walczyć o byt, nie tylko sta-

Projekt witrażu do katedry lwowskiej.

228. »Śluby Jana Kazimierza«. I. Jan Kazimierz i biskup Jan Tarnowski. (Fot. J. Krieger.)

wia podwaliny przyszłości, ale jeszcze przeszłości wraca cały jej blask i chwałę. I nigdy może, w ciągu wielowiecznego istnienia, kościół Maryacki nie jaśniał takim przepychem, stwierdzającym siłę życia społecznego i siłę indywidualnego ducha jednostki. Matejko miał duszę proporcyonalną do spełnienia zadania, które wziął na siebie, dlatego też dzieło jego jest w zgodzie z tem, czem jest kościół Maryacki jako zabytek, i z tem, co w nim tkwi z narodowego i religijnego ducha.

Żadne dzieło sztuki, ani żaden czyn społeczny nie zawiera całej sumy energii psychicznej, która go wydała. Opór materyi, jak opór energii społecznej, zużywa część tego naporu duszy, który dąży do zmaterya lizowania się przez czyn zewnętrzny.

Jeżeli obrazy Matejki, właściwie jeżeli twarze i postacie, przez niego malowane, wyrażają taką bezmierną głębię uczucia, można z całą pewnością twierdzić, że to, co wrzało w jego duszy, było o wiele jeszcze głębsze i silniejsze. Te wybuchy energii psychicznej, w których, jak błyskawice w burzliwej chmurze, zjawiały się potężne wyrazy uczuć, musiały się w części zużywać na zwalczanie oporu, jaki twórczości stawiają konieczne, materyalne, techniczne warunki. Zamienić farbę na czucie, zamienić kawał płótna na duszę ludzką żywą, drgającą bólem, rozpaczą, krańcowym tragizmem życia, jest to zużywać siebie w sposób najbardziej wyczerpujący siłę życia. Twórca nie żyje sztuką, on siebie zużywa na jej stworzenie. Sztuka jest proporcyonalną do siły duszy twórcy, do tej sumy uczucia, która przez duszę artysty przechodzi, do tej energii, z jaką nim miotają wzruszenia. Można nie mieć mięśni i czuć w sobie siłę tytana i można być atletą, nie czując w sobie więcej energii, niż jej potrzeba do obracania rożna.

W wątłem ciele Matejki drgała potężna siła ducha, biło serce bohaterskie i działała niezłomna wola.

Całość jego dzieła zdumiewa ogromem i potworną pracą, która się na nie zużyła. Ten mały, drobny, wątły, schorowany człowieczek, o wielkiej głowie i twarzy charakterystycznej do karykatury, dokonał swego olbrzymiego dzieła sam, pracując zawsze z tem samem przejęciem się, natężeniem energii, dobrą wiarą, wielką powagą i absolutnem oddaniem zadaniu swego życia. Setki obrazów namalowała jego niestrudzona ręka, przepełniając tłumami ludzi i całemi masami przedmiotów, odtworzonych nie z sumiennością pedanta, lecz z zapałem i zaciekłą sumiennością, z elementarną pasyą szczerego malarskiego temperamentu. Namalował on cały tłum — naród — ludzi, i całą piramidę rzeczy. Jego studya artystyczne komplikowały się poszukiwaniami archeologicznemi i historycznemi, którym oddawał się nie jak artysta, szukający wrażeń, lecz jak historyk i archeolog, badający pomniki przeszłości i zabytki dawnej sztuki z tem wnikaniem do głębi poznania, jakie mają badacze naukowi, szukający bezwzględnej prawdy, i z tą samą pasyą żywą, która cechuje jego malarstwo.

229. »Śluby Jana Kazimierza«. II. Stefan Czarniecki. (Fot. J. Krieger.)

230. »Śluby Jana Kazimierza«. III. Jan Leszczyński. (Fot. J. Krieger.)

W życiu polskiego społeczeństwa, w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, twórczość Matejki była ogromnego znaczenia. To wszystko, co stanowiło olbrzymią część treści narodowej myśli, to wszystko, co w niej było wypływem jej związku z przeszłością, wszystko to znalazło w twórczości Matejki swój wyraz. Była ona jakby bezpośrednią emanacyą tego przebywania myśli narodo-

wej w światach przeszłości, opromienionej wszystkimi blaskami wyobraźni narodu w niewoli, myślącego o czasach swojej niezależności, czasach, które się ukazują w oddali, obrane z drobnych, codziennych i lichych stron życia, i widne tylko w swoich najświetniejszych lub najczarniejszych, ale zawsze w największych, najbardziej imponujących przejawach.

Ale historyi nie zrobił Matejko. Historya była przed nim i była już tematem dla wielu innych malarzy, których imiona zginęły jednak z pamięci ludzkiej, prawie zanim oni dokończyli życia. W Matejce więc działała inna siła, siła, wynikająca z jego własnej organizacyi psychicznej, z tego, że był on wielkim artystą. Jakkolwiek głębokiej doniosłości może być fakt historyczny, który malarz obiera za temat obrazu, wartość tego ostatniego jest w prostym stosunku tylko do wartości talentu malarza, temat nie może go podnieść ani o setną, ani o tysiączną część stopnia — przeciwnie, wartość przejawienia się jego w malarstwie jest bezwzględnie zależną od istoty duszy artysty, która z najwznioślejszych i najpotężniejszych tematów może zrobić marne i niedołężne przejawy ludzkiego życia, lub też błahe zdarzenia podnieść do znaczenia olbrzymich poruszeń potężnych ludzi. Historyków było i jest wielu i wielu historycznych malarzy — ale Matejko był jeden, on jeden mógł tak oddziałać na ludzkie dusze, on jeden miał dostateczną siłę suggestyjną, by

231. Szkic do polichromii kościoła Maryackiego. (Fot. J. Krieger.)

ludzie uwierzyli w prawdziwość jego widzeń historycznych i by mogli je przeżywać — nie rozpamiętywać, nie roztrząsać, ale czuć je w własnych nerwach, własnem sercu, w własnym mózgu.

W pewnym kierunku sztuka jego wytężyła siłę twórczą do ostatnich granic ludzkiej możności. Można Matejkę krytykować długo, szeroko i surowo z całą bezwzględnością sądu, jaką wywołuje każda siła — pozostanie jednak z niego dosyć, by go czcić i podziwiać. Miał on w najwyższym stopniu te przymioty, które cechują wszystkich wielkich twórców i męczenników idei. Bezwzględne oddanie się temu, co uznawał za prawdę, zatracenie się w swojem dziele bez zastrzeżeń, bez dbania o jakiekolwiek uboczne skutki swego czynu, surową powagę, głębokie i naiwne, do samego dna duszy sięgające przejęcie się uczuciem, które wyrażał, szczerość i bezpośredniość twórczego porywu, konsekwentne aż do dramatyzmu dążenie ku swoim celom i jakiś żywiołowy upór aż do fatalizmu. Nie mógł on uniknąć wewnętrznego przeradzania się duszy, lecz, patrząc na ogrom jego pracy, jej stałe natężenie i jej wynik artystyczny, pomimo pewnych wahań tak jednolity i zgodny z sobą w zasadniczej treści, doznaje się wrażenia jakiegoś pocisku, wyrzuconego z olbrzymią siłą, który szedł w górę według fatalistycznego prawa natury i, doszedłszy zenitu, spadał zgodnie z tem prawem i własnym ciężarem.

Miał on wiele wad, których unikają nawet średnie talenty, ale miał jedną bezwzględną zaletę — tworzył arcydzieła.

Zakopane, styczeń — luty 1908.

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie.

BIBLIOGRAFIA.

M. Gorzkowski. Jan Matejko. Epoka lat jego najmłodszych. Wyd. drugie. Kraków, 1896.

Tenże. O artystycznych czynnościach J. Matejki od r. 1850 do r. 1881. Kraków, 1882.

St. Tarnowski. Matejko. Kraków, 1897.

A. Chmiel. O rodzinie J. Matejki. Kraków, 1894.

M. Sokołowski. J. Matejko. (»Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce«. T. V. zesz. IV.)

Jerzy Mycielski. Sto lat dziejów malarstwa w Polsce, 1760 — 1860. Kraków, 1897.

K. M. Górski. Jan Matejko. (»Biblioteka Warszawska« 1895, sierpień i grudzień.)

H. Piątkowski. Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty. Petersburg, r. 1895.

J. Rogosz. Artur Grottger — Jan Matejko. Studya o sztuce w Polsce. Lwów, 1876.

Z. Cieszkowski. Obce głosy o Matejce. (»Przegląd Polski« 1884—5.)

Wł. Łuszczkiewicz. Jan Matejko. Szkic do życiorysu. Kraków, 1891.

Dr. Aleksander Nijary. Matejko wśród obcych. (»Świat« 1894.)

P. Umiński. Mistrz Matejko i uznanie jego zasług przez współczesnych. Kraków, 1891.

K. W. Wójcicki. Album Jana Matejki z tekstem objaśniającym. Warszawa, r. 1876.

J. S. Poraj. Rysunki Matejki. (»Świat« 1888.)

Rondel przed bramą Floryańską w Krakowie.

SPIS ILUSTRACYI.

a) w tekście:

		Str.
1.	Szkic do polichromii Kościoła Maryackiego	1
2.	»Kazanie Skargi«. II. Zygmunt III.	3
3.	» » III. Zygmunt III. (głowa)	5
4.	» » IV. Anna Jagiellonka i Halszka Ostrogska	6
5.	» » V. Jan Zamoyski	7
6.	» » VI. Wolski	8
7.	» » VIII. Radziwiłł, Zebrzydowski i Stadnicki	9
8.	Rodzina Matejki (własność M. Gorzkowskiego w Krakowie)	11
9.	Carowie Szujscy przed Zygmuntem III. (Dom Matejki, Kraków)	12
10.	Wjazd Henryka Walezego (Dom Matejki)	13
11.	Domy drewniane w Wiśniczu. Rysunek.	14
12.	Wit Stwosz jako dziecko (własność hr. Leszka Borkowskiego, Lwów)	15
13.	Biskub Bodzanta z Jankowa. Rysunek ze starej pieczęci. (Dom Matejki)	16
14.	Karol Gustaw i Starowolski w Katedrze Wawelskiej (własność Muzeum im. Lubomirskich, Lwów)	17
15.	Stare domy w Wiśniczu. Rysunek.	18
16.	Studyum. Akwarela. (Muzeum Narodowe, Kraków)	19
17.	Studyum. (Dom Matejki)	20
18.	Portret p. Pleszewskiej (Muzeum Miejskie, Lwów)	21
19.	Rysunek według starej pieczęci (Dom Matejki)	22
20.	Zygmunt I. nadaje szlachectwo profesorom Uniwersytetu Jagiellońskiego (Uniwersytet Jagielloński)	23
21.	Z dzieła: »Ubiory w Polsce«	24
22.	Studyum. Akwarela. (Muzeum Narodowe, Kraków)	25
23.	Zamoyski idzie obwieścić wyrok śmierci S. Zborowskiemu. Akwarela (Muzeum Narodowe)	26
24.	Zborowski, prowadzony na śmierć. Akwarela (Muzeum Narodowe)	27
25.	Z dzieła: »Ubiory w Polsce«	28
26.	Otrucie królowej Bony	29
27 i 28.	Szkice do »Jana Kazimierza na Bielanach« (Dom Matejki)	30
29.	Jan Kazimierz na Bielanach	31

Str.
30. Z dzieła: »Ubiory w Polsce« 32
31. Wyjazd Henryka Pobożnego z Lignicy (własność K. Skirmunta, Szemetowszczyzna) 33
32. Portret żony 35
33. Domy drewniane w Wiśniczu. Rysunek 36
34. Jerzy Pipan. Rysunek według starej pieczęci 37
35. Szkic do obrazu »Konrad Wallenrod« (Muzeum Miejskie, Lwów) 38
36. Portret p. Teofili Makomaskiej (Dom Matejki) 39
37. Bożnica w Żółkwi. Rysunek 40
38. Stare domy w Bieczu. Rysunek 40
39. »Rejtan« I. Tadeusz Rejtan 41
40. » II. » » (głowa) 43
41. Z dzieła: »Ubiory w Polsce« 44
42. »Rejtan« III. Fr. S. Potocki 45
43. » IV. » » (głowa) 47
44. Jan Tęczyński. Rysunek według współczesnego medalu 48
45. »Rejtan« V. Szczęsny Potocki, Poniński i Branicki 49
46. Albert Łaski Rysunek według starej pieczęci 50
47. »Rejtan« VI. Szczęsny Potocki i Poniński (głowy) 51
48. Z dzieła: »Ubiory w Polsce« 52
49. »Rejtan« VII. Stanisław August 53
50. Stańczyk (własność hr. Ignacego Milewskiego) 54
51. Szkic do »Stańczyka« (Dom Matejki) 55
52. Sejm w Gąsawie (Dom Matejki) 56
53. Szkic olejny do »Unii Lubelskiej« 57
54. Szkic ołówkowy do »Unii Lubelskiej« (Dom Matejki) 57
55. Łukasz Górka. Rysunek według współczesnego medalu 58
56. »Unia Lubelska« I. Zygmunt August 59
57. » » II. Firlej, Hozyusz i Górka 60
58. Alchemik Sędziwój i Zygmunt III. 61
59. Wskrzeszenie Łazarza (kaplica cmentarna w Wiśniczu) 62
60. Św. Kazimierz. Szkic ołówkowy. (Dom Matejki) 63
61. Szkic do »Wyroku na Matejkę« (Dom Matejki) 64
62. Wyrok na Matejkę (własność F. Gebethnera w Warszawie) 65
63. Portret pn. Zakaszewskiej (własność hr. A. Potockiej, Olsza) 66
64. Portret trojga dzieci (własność Rodziny artysty) 67
65. Bolesław Wstydliwy. Kopia dawnej pieczęci (Dom Matejki) 68
66. Bolesław Wstydliwy. Rysunek według starej pieczęci 69
67. Szkic do »Rzeczypospolitej Babińskiej« (Dom Matejki) 70
68. Portret M. hr. Pusłowskiej (własność Z. hr. Pusłowskiego, Kraków) . . . 71
69. Katedra Ormiańska we Lwowie. Szkic rysunkowy (Dom Matejki) 72
70. Portret Leonarda Serafińskiego (własność A. Serafińskiej, Bochnia) . . . 73
71. Szkic do »Ubiorów w Polsce« (Dom Matejki) 74
72. Portret A. Serafińskiego (własność A. Serafińskiej w Bochni) 75
73. Andrzej Batory, biskup warmiński. Rysunek według współczesnego medalu . 76
74. »Batory pod Pskowem« I. Stefan Batory 77
75. » » » III. Possewin 79
76. » » » IV. » (głowa) 81
77. » » » V. Ręce Possewina 82
78. » » » VI. Haraburda i Bornamissa 83

Str.
79. »Batory pod Pskowem« VII. Jan Zamoyski 84
80. » » » VIII. Cypryan, władyka połocki 85
81. » » » IX. Ks. Dymitr Piotrowicz Ilecki 87
82. » » » X. Stanisław Żółkiewski i Baltazar Batory . . 88
83. » » » XI. Iwan Naszczokin 89
84. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 90
85. Portret Konstantowej hr. Zamoyskiej 91
86. Gołębie. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 92
87. Widok Bosforu (własność M. Gorzkowskiego, Kraków) 93
88. Kościół Maryacki w Krakowie 94
89. Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką 95
90. Portret Piotra hr. Moszyńskiego (własność Z. hr. Pusłowskiego, Kraków) . 97
91. Trzewiki starodawne. Szkic akwarelowy (Dom Matejki) 98
92. Dzwon Zygmuntowski (własność p. L. Walewskiej, Nizza) 99
93. Z grobów dominikańskich. Szkic akwarelowy (Dom Matejki) 100
94. Ostafi Daszkiewicz (własność St. Niedzielskiego, Śledziejowice) 101
95. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 102
96. Iwan Groźny (własność rodziny J. Blocha, Warszawa) 103
97. Padły koń. Szkic olejny (Dom Matejki) 104
98. Łeb koński. Szkic olejny (Dom Matejki) 104
99. Ludwik Święty, wybierający się na wyprawę krzyżową (własność Rodziny artysty, Kraków) 105
100. Portret ojca (własność Rodziny artysty, Kraków) 106
101. Wacław Wilczek podczas obrony klasztoru w Trzebicach (własność hr. H. Wilczka, Wiedeń) 107
102. Szkic do »Bolesława Śmiałego« (Dom Matejki) 108
103. Bolesław Śmiały i św. Stanisław 109
104. Bolesław Rogatka z Anną Dederen i grajkiem 110
105. Portret J. Szujskiego (własność Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków) . . 111
106. Dziewica Orleańska (własność A. hr. Raczyńskiego, Kraków) 112
107. » » I. Postacie świętych 113
108. Szkic ołówkowy do »Dziewicy Orleańskiej« 114
109. II. fragment z »Dziewicy Orleańskiej« 115
110. a) łeb, b) piersi konia. Szkice olejne (własność dr. A. Reissa w Krakowie) 116
111. Chmielnicki i Tuhaj-Bej pod Lwowem (własność M. Gorzkowskiego, Kraków) 166
112. Pastorał bisk. Jana Ponętowskiego. Rysunek ołówkiem. (Dom Matejki) . . 118
113. Św. Cyryl i Metody (Kościół w Welehradzie) 119
114. Kordecki 120
115. Wjazd Bolesława Śmiałego do Kijowa (własność ks. Czetwertyńskich, Kraków) 121
116. Chrystus na majestacie. Rysunek ołówkiem (Dom Matejki) 122
117. Zmartwychwstanie (własność Andrzejowej hr. Potockiej w Krzeszowicach) . 123
118. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 124
119. Zamoyski pod Byczyną (własność K. hr. Zamoyskiego w Warszawie) . . 125
120. Zygmunt I. słuchający dzwonu »Zygmunta« (własność Leszka hr. Borkowskiego we Lwowie) 127
121. Sobieski pod Wiedniem (Muzeum watykańskie, Rzym) 128
122. » » » I. Chorąży 129
123. » » » II. Sobieski i Denhof 130
124. » » » III. Karol ks. Lotaryński 131
125. Wernyhora I. (własność rodziny Jadwigi Łuszczewskiej, Warszawa) . . . 132

Str.
126. Wernyhora II. (Muzeum Narodowe, Kraków) 133
127. Portret Beaty z Matejków Kirchmayerowej (własność portretowanej, Kraków) 134
128. Hołd pruski I. Zygmunt I. i ks. Albert 135
129. » » II. Zygmunt I. (głowa) 137
130. » » III. Bona 139
131. » » IV. Konstanty ks. Ostrogski 141
132. » » V. Paziowie 142
133. » » VI. Bezimienny 143
134. Rzeczpospolita Babińska (własność K. hr. Zamoyskiej w Paryżu) 145
135 i 136. Jazda do nieba i piekło I IV. Szkice humorystyczne piórkiem 146, 147
137. August z Goraya i Jadwiga (własność Andrzejowej hr. Potockiej, Kraków) 148
138. »Portrety książąt i królów polskich«. Władysław Jagiełło (własność M. Perlesa w Wiedniu) 149
139. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 150
140. Nocne przygody Jana Olbrachta i Kallimacha 151
141 i 142. I. i II. projekt pomnika Mickiewicza (Dom Matejki) 152, 153
143. Chrzest Władysława Warneńczyka (własność J. K. Głębockiego w Laszkach na Wołyniu) 154
144. Ks. Zofia Szczecińska w obozie Kazimierza Jagiellończyka (własność K. Wołodkowicza w Odessie) 155
145. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 156
146. Synowie Władysława Hermana 157
147. Kościelecki i Bethman podczas pożaru salin wielickich w r. 1510 (własność M. ks. Czartoryskiego w Woli Justowskiej) 158
148. Śmierć Leszka Białego 159
149. Śmierć Tęczyńskiego 160
150. Sobieski zdobywa sztandar. Akwarela. (Muzeum Cesarskie w Wiedniu) . . 161
151. Anioł grający. Szkic akwarelowy do polichromii Kościoła Maryackiego . . 162
152. Wniebowzięcie N. Maryi Panny (własność Rodziny artysty, Kraków) . . 163
153. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 164
154. Odsiecz Wiednia (własność Włodzimierzowej hr. Dzieduszyckiej, Lwów) . 165
155. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 166
156. Zjazd wiedeński w r. 1515 (własność ces. Franciszka Józefa I.) 167
157. Szkice z grobów dominikańskich. Akwarela (Dom Matejki) 168
158. Władysław Łokietek zrywa układy z Krzyżakami 169
159. Władysław Warneńczyk. Rysunek według starej pieczęci (Dom Matejki) . 170
160. Bitwa pod Warną (Muzeum Narodowe w Budapeszcie) 171
161. Witołd. Rysunek według starej pieczęci 172
162. »Bitwa pod Grunwaldem« I. Witołd. 173
163. » » » II. Śmierć W. Mistrza 175
164. » » » III. W. Mistrz (głowa) 177
165. » » » IV. Żyżka 179
166. » » » V. Kopijnik 180
167. » » » VI. Zawisza Czarny i Domarat z Kobylan . . 181
168. » » » VII. Lichtenstein i Konrad Biały 182
169. » » » VIII. Mikołaj Skunaczowski 183
170. » » » IX. Kazimierz, ks. Szczeciński, i Jakób Skarbek 184
171. » » » X. Fragment 185
172. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 186
173. Szkic olejny (Dom Matejki) 187

Str.
174. Gamrat i Stańczyk 188
175. Szkic do obrazu (Dom Matejki) 189
176. »Portrety książąt i królów polskich«, Władysław Łokietek (własność M. Perlesa w Wiedniu) 190
177. Uczta u Wierzynka (własność J. Hermana w Warszawie) 191
178. Pieśń (Muzeum Cesarskie w Wiedniu) 192
179. Przysięga Chmielnickiego w Perejesławiu 193
180. Szkic do polichromii Kościoła Maryackiego. Akwarela 194
181. Śmierć Zygmunta Augusta 195
182. Szkice do polichromii Kościoła Maryackiego. Akwarela 196
183. Królowa Korony Polskiej. Tryptyk (własność St. hr. Tarnowskiego, Kraków) 197
184. Portret własny (własność Rodziny artysty, Kraków) 198
185. »Kościuszko pod Racławicami« I. Dembowski i Zajączek 199
186. »Portrety książąt i królów polskich«. Dąbrówka (własność M. Perlesa w Wiedniu) 200
187. »Dzieje cywilizacyi w Polsce« (własność Andrzejowej hr. Potockiej w Krakowie) Koronacya pierwszego króla 201
188. »Portrety książąt i królów polskich«. Konrad Mazowiecki (własność M. Perlesa w Wiedniu) 202
189. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Przyjęcie żydów 203
190. »Potrety książąt i królów polskich«. Kazimierz Wielki 204
191. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Pierwszy sejm w Łęczycy w r. 1182. . . 205
192. Szkic do obrazu (Dom Matejki) 206
193. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Powtórne zajęcie Rusi 207
194. Szkice do obrazów dla Politechniki lwowskiej I. (Dom Matejki) 208
195. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Przełom dziejowy 209
196. Szkic do polichromii Kościoła Maryackiego 210
197. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Chrzest Litwy 211
198. Szkic do polichromii Kościoła Maryackiego 212
199. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Wpływ Uniwersytetu na kraj w w. XV. . 213
200. Portret St. hr. Tarnowskiego (własność portretowanego, Kraków) 214
201. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Złoty wiek literatury w XVI w. 215
202. Długosz 216
203. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Pierwsza elekcya 217
204. Portret Adamowej hr. Potockiej (własność A. hr. Potockiej, Krzeszowice) . 218
205. »Dzieje cywilizacyi w Polsce«. Konstytucya 3 Maja. — Rozbiory . . . 219
206. Portret Artura hr. Potockiego (własność A. hr. Potockiej, Krzeszowice) . 220
207. Piotr Włast Dunin sprowadza Cystersów do Polski (własność Leszka hr. Dunin-Borkowskiego we Lwowie) 221
208. Szkic do »Św. Kingi« (Dom Matejki) 222
209. Św. Kinga (własność Leszka hr. Dunin-Borkowskiego, Lwów) 223
210. Alfredowa hr. Potocka (własność R. hr. Potockiego, Lwów) 224
211. Szkice do obrazów dla Politechniki lwowskiej II. (Dom Matejki) 225
212. Konstytucya Trzeciego Maja (gmach sejmowy, Lwów) 227
213. Szkice do obrazów dla Politechniki lwowskiej III. (Dom Matejki) 229
214. »Portrety książąt i królów polskich«. Stanisław Leszczyński (własność M. Perlesa w Wiedniu) 231
215. Abdykacya Jana Kazimierza (własność Rodziny artysty, Kraków) 233
216. Studya szat. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 234
217. Carowie Szujscy przed Zygmuntem III. (Muzeum Narodowe, Kraków) . . 235

Str.
218. Szkice ołówkowe (Dom Matejki) 236
219. Władysław IV. pod Smoleńskiem (własność A. hr. Branickiej, Wilanów) . 237
220. Szkic ołówkowy (Dom Matejki) 239
221. Wypędzenie Żydów z Krakowa w r. 1494 (własność Rodziny artysty) . 243
222. Wyjście żaków krakowskich w r. 1549 (własność Rodziny artysty) . . . 245
223. Szkic do polichromii Kościoła Maryackiego 247
224. Uniwersytet Jagielloński w XV. i XVI. w. (własność Uniwersytetu Jagiellońskiego) 249
225. Szkic do polichromii Kościoła Maryackiego 251
226. Napad żaków na zbór luterski w Krakowie w r. 1587 (własność Rodziny artysty) 253
227. Śluby Jana Kazimierza (własność Muzeum Miejskiego we Lwowie) . . . 255
228. »Śluby Jana Kazimierza« I. Jan Kazimierz i biskup Jan Tarnowski . . 257
229. » » » II. Stefan Czarniecki 259
230. » » » III. Jan Leszczyński 260
231. Szkic do polichromii Kościoła Maryakiego 261

b) w dodatkach:

1) barwne.

Szkic do obrazu »Zygmunt i Barbara« (Dom Matejki) . . . . . przed str. 25
Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego (Dom Matejki) . . . . . » » 65
Projekt pomnika Sobieskiego w Żółkwi (własność prywatna, Lwów) . » » 89
Szkic do obrazu »Sobieski pod Wiedniem« (Dom Matejki) . . . . . » » 129
»Hołd pruski«. Kościelecki . . . . . » » 141
Portret dzieci (Muzeum Narodowe, Kraków) . . . . . » » 193
Szkice do dziejów cywilizacyi w Polsce. V. Klęska lignicka (własność A. hr. Potockiej, Kraków) . . . . . » » 209
Anioł grający. Ze szkiców do polichromii Kościoła Maryackiego (Muzeum Narodowe, Kraków) . . . . . » » 241

2) jednotonowe.

Jan Matejko według fotografii Miena. . . . . po karcie tytułowej
Jan Matejko. Portret własny (własność I. hr. Milewskiego) . . . » » »
»Kazanie Skargi«. I. Piotr Skarga . . . . . przed str. 1
Kazanie Skargi (własność Aug. hr. Potockiej w Warszawie) . . . . » » 9
»Kazanie Skargi VII. Wolski (głowa) . . . . . » » 13
Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki . . . . . » » 37
Rejtan (Muzeum Cesarskie w Wiedniu) . . . . . » » 41
Zygmunt August i Barbara . . . . . » » 49
Unia Lubelska (gmach sejmowy, Lwów) . . . . . » » 75
Batory pod Pskowem (własność A. hr. Tyszkiewicza, Czerwony Dwór) » » 73
»Batory pod Pskowem«. II. Stefan Batory (głowa) . . . . . » » 81
Władysław Biały w Dijon . . . . . » » 97
Portret p. Cieleckiej . . . . . » » 105
»Dziewica Orleańska». II. Karol VII i Marya D'Anjou . . . . . » » 113
Kasztelanka . . . . . » » 121

Str.
Hołd pruski (Muzeum Narodowe, Kraków) . . . . . przed str. 137
»Hołd pruski«. VII. Zygmunt i Opaliński . . . . . » » 145
Grzymisława z synem swym, Bolesławem, w więzieniu u Konrada Mazowieckiego . . . . . » » 153
Polonia (Muzeum ks. Czartoryskich, Kraków) . . . . . » » 161
Bitwa pod Grunwaldem (Towarz. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa) » » 169
Śmierć Przemysława (Muzeum Narodowe, Zagrzeb) . . . . . » » 177
Portret p. Heleny z Matejków Unierzyskiej (wł. portretowanej, Kraków) » » 197
Kościuszko po bitwie pod Racławicami (Muzeum Narodowe, Kraków) . » » 201
»Kościuszko po bitwie pod Racławicami«. I. Kosynierzy . . . . . » » 205
Maćko Borkowic (własność M. ks. Czartoryskiego, Wola Justowska) . » » 225
Projekt witrażu do Katedry lwowskiej (własność Leszka hr. Dunin-Borkowskiego, Lwów) . . . . . » » 257

3) reprodukcye szkiców objaśniających dodano do obrazów:

Rejtan . . . . . przed str. 41
Unia Lubelska . . . . . » » 57
Batory pod Pskowem . . . . . » » 73
Dziewica Orleańska . . . . . » » 112
Hołd pruski . . . . . » » 137
Bitwa pod Grunwaldem . . . . . » » 169

Dziedziniec zamku królewskiego na Wawelu

CHRONOLOGICZNY SPIS

ważniejszych dzieł Jana Matejki, reprodukowanych w tej książce.

		Str.
Rok 1854.	Rodzina Matejki	11
» »	Carowie Szujscy przed Zygmuntem III.	12
» »	Wjazd Henryka Walezego do Krakowa	13
» 1855.	Wit Stwosz jako dziecko	15
» 1856.	Studyum. Akwarela	19
» 1857.	Studyum portretowe	20
» »	Portret p. Pleszewskiej	21
» »	Kościół Maryacki	94
» 1858.	Zygmunt I. nadaje szlachectwo profesorom Uniwer. Jagiell.	23
» »	Karol Gustaw i Starowolski	17
» 1860.	Otrucie Królowej Bony	29
» 1861.	Jan Kazimierz na Bielanach	31
» 1862.	Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki	33a
»	Dzieło p. t. »Ubiory w Polsce«	24, 27, 32, 44, 52, 74
» »	Stańczyk	54
» 1863.	Szkic do obrazu »Konrad Wallenrod«	38
» 1864.	Kazanie Skargi	9a
	Fragmenty	1c, 3, 5, 6, 7, 8, 9
»	Szkic do obrazu »Zygmunt August i Barbara«	17a
» 1865.	Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką	95
» »	Portret żony	35
» »	Portret p. Teofili Makomaskiej	39
» »	Wyjazd Henryka Pobożnego z Lignicy	33
» 1866.	Rejtan	41a
	Fragmenty	41, 41, 45, 47, 49
» »	Sejm w Gąsawie	56
» 1867.	Alchemik Sędziwój i Zygmunt III.	61
» »	Władysław Biały w Dijon	97a
» »	Wskrzeszenie Łazarza	62
» »	Zygmunt August i Barbara	65a
» »	Wyrok na Matejkę	95
» 1868.	Portret pn. Zakaszewskiej	66

		Str.
Rok 1869.	Unia Lubelska	57a
	Fragmenty . . . . . 59 i	60
»	Grób Kazimierza Wielkiego	25a
» 1870.	Portret trojga dzieci	67
» »	Portret M. hr. Pusłowskiej	71
»	Portret Leonarda Serafińskiego	73
»	Portret p. Zofii Cieleckiej	105a
» 1871.	Stefan Batory pod Pskowem	73a
	Fragmenty . 77, 79, 81, 81a, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88,	89
» »	Portret A. Serafińskiego	75
» »	Portret Konstantowej hr. Zamoyskiej	91
» 1872.	Maćko Borkowic	113a
» »	Widok Bosforu	93
» 1873.	Portret Piotra hr. Moszyńskiego	97
» 1874.	Dzwon Zygmuntowski	99
» »	Ostafi Daszkiewicz	101
» 1875.	Iwan Groźny	103
» »	Wernyhora I.	132
» »	Śmierć Przemysława	177a
» 1876.	Ludwik Święty, wybierający się na wyprawę krzyżową	105
» »	Wacław Wilczek podczas obrony klasztoru w Trzebicach	107
» »	Kasztelanka	121a
» 1877	Portret ojca	106
» »	Bolesław Śmiały i św. Stanisław	106
» »	Bolesław Rogatka	110
» »	Uczta u Wierzynka	191
» 1878.	Gamrat ze Stańczykiem	188
» »	Bitwa pod Grunwaldem	169a
	Fragmenty 173, 175, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184,	185
» 1879.	Bitwa pod Warną	171
»	Portret czworga dzieci	193a
» »	Władysław Łokietek zrywa układy z Krzyżakami	169
»	Grzymisława z synem swym, Bolesławem Wstydliwym, w więzieniu u Konrada Mazowieckiego	153a
» »	Zjazd pod Wiedniem	165
» »	Szkic do »Sobieskiego pod Wiedniem«	129a
» »	Odsiecz Wiednia	167
» »	Polonia	161a
» »	Śmierć Tęczyńskiego	160
» 1880.	Kościelecki i Bethman podczas pożaru salin wielickich	158
» »	Synowie Władysława Hermana	157
» »	Śmierć Leszka Białego	159
» 1881.	Ks. Zofia Szczecińska w obozie Kazimierza Jagiellończyka	155
»	Chrzest Władysława Warneńczyka	154
» »	Nocne przygody Jana Olbrachta i Kallimacha	151
» »	Dymitr z Goraya i Jadwiga	148
» »	Rzeczpospolita Babińska	145
» »	Hołd pruski	137a
	Fragmenty 135, 137, 139, 141a, 141, 142, 143	145a
» »	Portret p. Beaty z Matejków Kirchmeyerowej	134

Str.

Rok 1883. Wernyhora II. 133
» » Zygmunt I. słuchający dzwonu »Zygmunta« 127
» 1884. Zamoyski pod Byczyną 125
» » Zmartwychwstanie 123
» » Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa 121
» » Kordecki 120
» » Śmierć Zygmunta Augusta 195
» 1885. Św. Cyryl i Metody 119
» » Chmielnicki i Tuhaj-Bej pod Lwowem 117
» » Szkice do obrazów dla Politechniki lwowskiej 208, 225, 239
» 1886. Dziewica Orleańska 112
Fragmenty 113, 114, 115
» » Portret Józefa Szujskiego 111
» » Pieśń 192
» » Przysięga Chmielnickiego w Perejesławiu 193
» » Królowa Korony Polskiej 197
» 1887. Portret p. Heleny z Matejków Unierzyskiej 197a
» » Portret własny 1b
» 1888. Kościuszko pod Racławicami 210a
Fragmenty 199, 205a
» » Dzieje cywilizacyi w Polsce 201, 203, 205, 207, 209a, 209, 211, 213, 215, 217, 219
» » Piotr Włast Dunin sprowadza Cystersów do Polski 221
» 1889. Szkice do polichromii Kościoła Maryackiego I, 162, 194, 196, 210, 212, 241a, 247, 251, 261
» 1890. Portret Stan. hr. Tarnowskiego 214
» » Portret Artura hr. Potockiego 220
» » Portret Adamowej hr. Potockiej 218
» » Portrety książąt i królów polskich . . 149, 190, 200, 202, 204 231
1891. Konstytucya Trzeciego Maja 227
» » Św. Kinga 223
» 1892. Portret własny 198
» » Abdykacya Jana Kazimierza 233
» » Carowie Szujscy przed Zygmuntem III. 235
» » Władysław IV pod Smoleńskiem 237
» » Wypędzenie Żydów z Krakowa w r. 1494 243
» » Wyjście żaków krakowskich 245
» » Napad żaków na zbór luterski w Krakowie w r. 1587 253
» 1893. Uniwersytet Jagielloński w XV i XVI wieku 249
» Śluby Jana Kazimierza 255
Fragmenty . . . . . 257, 259, 260.

Druk ukończono w październiku r. 1908.

30.963
I
Pl 9518

ND
699
M3W5

Witkiewicz, Stanisław
Matejko

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 07 11 08 08 021 5